Universiteit Leiden
The Netherlands

La palabra (im)propia : narración de la juventud en la Argentina de poscrisis

Sastre, L.I.

Citation
Sastre, L. I. (2013, June 26). *La palabra (im)propia : narración de la juventud en la Argentina de poscrisis*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/21016

Version:	Corrected Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/21016

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page

Universiteit Leiden

Leiden University Repository

The handle http://hdl.handle.net/1887/21016 holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Sastre, Luciana Irene
Title: La palabra (im) propia : narración de la juventud en la Argentina de poscrisis
Issue Date: 2013-06-26

III. Lecturas

III.1– La narración impropia: la juventud sin voz

La narración de la juventud fue abordada por las narrativas del periodo de poscrisis de distintos modos que confluyen en la visibilización de unos sujetos cuya voz empieza a ser escuchada. Las novelas que estudio en esta sección de las «Lecturas» trabajan el momento previo a la toma de la palabra elaborado desde dos perspectivas: Andrés Rivera inserta a los jóvenes en un mecanismo cuyo engranaje principal es la repetición de la historia; Pablo Ramos enfoca su búsqueda hacia el vínculo entre un niño y los adultos. El análisis del trabajo que cada escritor lleva adelante, con particular atención a la instancia de la voz narrativa, permite explorar distintos aspectos vinculados a los recursos mediante los que el sujeto y la narración se construyen mutuamente, tomando como punto de partida la idea de que entre ambos median narrativizaciones destinadas a ser reiteradas.

III.1-1 Andrés Rivera: jóvenes e historia

Introducción

Entre 2001 y 2005, Andrés Rivera publicó una serie de cuentos y novelas en los que pone en escena a su alter ego literario, Arturo Reedson. Aunque este narrador-personaje ha estado esporádicamente presente en la obra de Rivera desde la primera publicación, en las narraciones que estudio la voz adulta que narra, observa, juzga la vida de los jóvenes es una voz ajena y

Reedson como personaje también está sometido a sus sanciones. Por un lado se oye esa voz adulta cuyo conocimiento y experiencia de los hechos históricos de gran parte de la historia argentina del siglo XX es la matriz desde la cual se analiza la juventud, y por otro, la narración se enfoca en dos hermanos y un amigo que planean un robo y también matar a Reedson.

En el marco de la narración de la juventud, el análisis del cuento «Cría de asesinos» y la novela corta *Esto por ahora* permite recoger una serie de estrategias con las que se elabora una voz que tiene un conocimiento que no está destinado a los jóvenes. El estudio centrado en el narrador permite visualizar cómo plantea Rivera los efectos de la separación de los jóvenes respecto del pasado.

El lugar de la historia en la narrativa de este escritor, tanto en relación al sujeto como en relación a la escritura, es recurrentemente reconocido por la crítica especializada, por ello, antes de dedicarme al análisis de las técnicas narrativas específicas de los textos seleccionados, reviso algunos señalamientos en torno a este tema y las líneas de debate que ha abierto a lo largo de su obra. Me detengo en particular en las que se refieren a la novela histórica y que esbozan una noción de sujeto concomitante con los rasgos de dicho género. A partir de ellas, presento una articulación posible entre la poética riveriana y la narración de la juventud. Una vez planteadas estas líneas generales en la obra del escritor, paso al análisis de los recursos con que elabora lo que denomino *narración impropia* en la que reúno escrituras caracterizadas por la separación del sujeto respecto de su propia historia. En el caso de Rivera, esta escisión se elabora paralelamente a la de los efectos del desconocimiento de la historia argentina.

Presentación

Desde los años 80, Andrés Rivera es uno de los nombres reconocidos en el grupo de «los consagrados», como sostiene Rolando Barbano, dueño de las librerías Macondo (Kolesnicov en Ruiz, 2005: 36). Ya contando con una larga trayectoria que se inicia en el periodismo,[1] su consagración se anuncia

[1] El primer trabajo dentro del periodismo, de Rivera, fue para *La hora*, matutino abierto por el Partido Comunista. Allí, formaba parte del equipo de redacción, con Juan Gelman, Carlos Portantiero, Roberto Cossa –que no militaba en el PC– y otros militantes jóvenes. Esto fue en el año ´58, luego, el diario fue clausurado por el presidente de la nación,

en 1985 cuando obtiene el Segundo Premio Municipal de Novela por *En esta dulce tierra* (Folios, 1984), y se define en 1992 cuando recibe el Premio Nacional de Literatura por *La revolución es un sueño eterno* (Alfaguara, 1987).[2] En esos años se inserta en la industria editorial «grande»,[3] y con esta última novela, se consolida la línea de trabajo dentro de su proyecto estético llamada por la crítica «novela histórica». Su colocación entre los consagrados, sin embargo, resulta problemática especialmente en los años 90 cuando se produce el fenómeno de transnacionalización editorial y el auge de la novela histórica.[4]

Para comprender este momento es importante visualizar las líneas generales de la relación entre la novela histórica y las reflexiones de Rivera sobre su propia obra dado que en reiteradas oportunidades el escritor ha expuesto sus consideraciones acerca de la recepción crítica y su posición en el mercado literario. Con el objetivo de reconstruir este debate presento en las siguientes páginas, en primer lugar, una selección de textos críticos en los que se reconstruye la trayectoria del escritor dividida en dos etapas relacionadas con su proyecto estético: la etapa inicial en la que el sujeto y el poder son dos instancias separadas y antagónicas seguida por una etapa en la que los sujetos encarnan el poder. En segundo lugar, retomo algunos de los rasgos definitorios de esas dos etapas para reflexionar acerca del momento de consagración de Rivera. Posteriormente, propongo distinguir los rasgos específicos que permiten identificar una tercera etapa en su trayectoria literaria.

Arturo Frondizzi. Después de unos años de «exilio interior» (Mauro Castellarin) regresa a Buenos Aires, para trabajar como redactor de *El cronista comercial*, desde 1974 hasta 1981.

[2] El Premio Nacional de Literatura ha sido entregado, entre otros, a Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, David Viñas y Manuel Mujica Lainez. Obtiene otros premios, como el de la Fundación del Libro, por *La cierva* (1993); el del Club de los Trece, por *El verdugo en el umbral* (1995) y el Premio Konex de Platino por Novela: quinquenio 1989-1993.

[3] En entrevista con Andrew Graham-Yooll (2005) cuenta: « le di mi novela, *El amigo de Baudelaire*, a Guillermo Saavedra, a principios de los años 90, creo, para leer. Saavedra, que es un hombre joven, cultísimo, muy inteligente, tuvo un acto de desusada generosidad. Lo llevó a Alfaguara. Él era lector *free lance*. En ese momento, al frente de Alfaguara, estaba un novelista: Juan Martínez, que aprobó el texto y lo publicó. A partir de allí, por cierto, yo entré en una editorial grande.

[4] Ya he mencionado esta reconfiguración del mercado literario en el apartado dedicado a las antologías de narradores jóvenes. En pocas palabras, se trata de la absorción de las editoriales nacionales por los grupos editoriales multinacionales a lo largo de los años 90.

Estado de la cuestión

A comienzos de los años 90, Claudia Gilman (1991) realiza uno de los primeros trabajos que identifican dos etapas en la obra de Rivera: la primera caracterizada por el recurso de la aserción y la intención de denuncia que acompaña «la confianza en las posibilidades de la representación realista» (47), y que la crítica figura a modo de «un corte vertical en busca de la estratificación del tejido social» (48). Corresponden a este periodo novelas en las que la autora encuentra la urgencia por «denunciar».

La novelas que Gilman estudia son *El precio* (1957) y *Los que no mueren* (1959). Estas novelas, ambientadas en fábricas textiles, plantean la lucha de clases como el proceso que posibilita el futuro cambio. Dice Gilman:

> En las dos primeras novelas de Rivera se lee que la historia, la única historia es la lucha de clases. Porque es el eje de la transformación y, por lo tanto, la posibilidad de un futuro que no sea la exacta repetición del pasado o el pegajoso estancamiento de un presente. (52)

En el contexto de enfrentamiento entre los dueños del capital y los obreros la autora reconoce un sentido de lo colectivo que se vincula con un futuro diferente en base a la resolución de las contradicciones del presente del relato.

Gilman define la segunda etapa por un desplazamiento desde la confianza en el proyecto colectivo de cambio futuro hacia una mirada que encuentra en el pasado sentidos que no han sido visualizados.[5] Identifica el paso de una a otra etapa en relación al vínculo de Rivera con la historia:

> Las novelas posteriores se ubican críticamente respecto de esa posición. Se diría que miran en dirección al pasado para reflexionar sobre las razones que han desmentido las previsiones, en un estado de cosas la injusticia, la opresión, que no se ha modificado. En el pasado, remoto e inmediato, hay otras claves. Para decirlo con crudeza, otras frustraciones. De esa indagación proviene otra

[5] A este periodo corresponden los cuentos publicados en *Una lectura de la historia* (1982), *Mitteleuropa* (1993), *La lenta velocidad del coraje* (1998), las novelas *Nada que perder* (1982), *En esta dulce tierra* (1984), *Apuestas* (1986), *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El amigo de Baudelaire* (1991), *La sierva* (1992), *El verdugo en el umbral* (1994), *El farmer* (1996), *El profundo sur* (1999), *Tierra de exilio* (2000), *Hay que matar* (2001), *Para ellos el paraíso y otras novelas* (2002), *El manco Paz* (2003).

> mirada: la que descubre en la política otras leyes que hacen de la previsión la posibilidad de errar. (52)

Las relaciones invisibles a través de las que Gilman explica los cambios en la trayectoria de Rivera, por un lado afectan la noción de historia pues la realización de determinadas acciones deja de ser razón suficiente para el cambio; por otro lado, dan lugar en el estudio de la ensayista a la aparición de la noción de «poder». El poder ya no se dirime entre explotadores y explotados, sino que funciona por medio de «mecanismos» (47):

> Es un poder que se ejerce y se sufre en todas direcciones: discrecional, arbitrario y también intencional, pero que no deja identificar «responsables» y tampoco es el Mal. En estos textos, se dramatiza la relación entre el individuo y el Estado y se crea como monstruo una figura de sujeto estatizado, recorrido por las formas del poder y de la resistencia.
>
> Estos recorridos no son ni exteriores ni interiores. Abren sus surcos en el interior de los individuos, despedazándolos, dividiéndolos, rearmándolos. (50)

Gilman también señala que es en la primera de las novelas de este periodo, *Nada que perder* donde se encuentran los rasgos estéticos transversales en la obra de Rivera: el cuestionamiento de la «lengua literaria» (48, nota 2), «la reflexión histórica», «la autobiografía» y «la derrota política». Según la autora en las obras de los años 80 y 90 el escritor toma distancia del tipo de trabajo narrativo de la primera etapa para abordar «intersticios» (49), «zócalos», «bordes», que dan cuenta de una elaboración dedicada a narrar la tensión entre sujeto y Estado. Ya no se trata entonces de dos dimensiones separadas, el sujeto no es un oprimido que forma parte de un sujeto colectivo que enfrenta un poder exterior, visible, identificable. El sujeto que construye en la narrativa de este periodo sufre las contradicciones de un proceso que lo atraviesa, de allí que Gilman lo llama «estatizado», y su paradigma es Juan José Castelli, abogado y político argentino conocido por su participación en la Revolución de Mayo de 1810, narrador protagonista de *La revolución es un sueño eterno*. La novela narra los últimos años de la vida de Castelli, quien después de ser derrotado en una batalla en el contexto de la lucha revolucionaria, es sometido a un juicio por llevar una vida licenciosa. También es clave para la comprensión de la obra de Rivera la relación con los hechos históricos en *Apuestas*, novela en la que

secuestran a la hija de un personaje vinculado al poder político. En este punto se observa cómo se establece la diferencia entre las primeras novelas en las que los sujetos enfrentan un poder por fuera de ellos, a fuerza de huelgas y otras manifestaciones vinculadas a la lucha sindical, mientras en las décadas del 80 y 90 los personajes no están fuera, lo que antes era ajeno ahora es algo constitutivo en ellos.

El estudio se refiere al género de esta novela en términos de «ficción histórica» (54), que se define como narración literaria del pasado nacional. Se trata de novelas de las que «se diría que miran en dirección al pasado para reflexionar sobre las razones que han desmentido las previsiones» (52), trazando así la relación que plasman estas escrituras entre pasado y presente.

Como se puede observar, Gilman ha señalado los distintos modos en que la obra de Andrés Rivera se aproxima a diferentes tradiciones literarias pero también cómo, a lo largo del tiempo, ha ido atravesando etapas que no sólo reflexionan acerca de los sucesos históricos sino que suscitan simultáneamente la pregunta acerca de cómo narrarlos. Los elementos singulares que permiten identificar etapas en la narrativa riveriana son enunciados por Gilman cuando examina los traspasos de una etapa a otra para señalar la tensión que «desborda» entre el sujeto y la historia:

> La forma en que estas cuestiones se escriben en la ficción requiere del relato de experiencias excepcionales. En cierta forma, se pasa de una sociología escrituraria, que busca encontrar lo general en lo particular, hacia una narración de lo singular que permite pasar de la lógica de la acción colectiva y la desborda, localizando los fragmentos de la historia privada y la relación con el poder.

También Teresita Mauro Castellarín (1999) se ha ocupado de trazar periodos en la obra del escritor con el objetivo de extraer de esa tarea herramientas válidas para comprender el trabajo con el material histórico. En consonancia con Gilman reconoce una etapa ligada a la generación del medio siglo y a la influencia de la revista *Contorno*, próxima al realismo social. Mauro Castellarín se ocupa de encontrar algunas líneas de la filiación literaria del escritor e identifica, en las mismas obras que destaqué siguiendo a Gilman –*El precio*, *Ajuste de cuentas*–, la influencia de la novela norteamericana (961).

En cuanto a la definición de la segunda etapa, a la que da comienzo en 1972 con la publicación de *Ajuste de cuentas*, Mauro Castellarín entiende

que el autor «conjuga una visión política, humana y una poética, basada en la innovación y la reelaboración de nuevas y variadas técnicas y recursos narrativos» (964). En este momento se consolida, desde el punto de vista de la autora, la poética riveriana.

El estudio hace referencia al trabajo con documentos históricos y advierte que el escritor realiza en primer lugar una etapa de búsqueda, seguida de una etapa, en la que «se desentiende de ellos y […] escribe una ficción histórica que, en todos los casos, poco tiene que ver con la historia real» (969).

La lectura de José Pablo Feinman (1999), coincide plenamente con la observación de Mauro Castellarín en cuanto a que la dimensión de verdad de la narrativa riveriana se construye a sí misma. Al respecto, asevera:

> Rivera no escribe para ser verosímil, escribe para contar una verdad. Una verdad que no requiera remitirse a los hechos para validarse, sino que se valida por su remisión a sí misma, es decir, al texto literario (Feinmann, 1997: 7).

A partir del año 2001 puede distinguirse una tercera etapa. A diferencia de las obras anteriores en las que el autor explora la relación del sujeto con la historia, en las más recientes se detecta el cambio que se produce en virtud de que la violencia está presente en los sujetos. Según María Inés Waldegaray (2007) ya no se trata de una exterioridad contra la que se puede luchar, como el dueño de una fábrica o un dirigente sindical corrupto, ni una dimensión ya subjetivada que se manifiesta a través de personajes que quedan atrapados en un mecanismo que no pueden visualizar porque forman parte de él. Esta última etapa, se explica según Waldegaray por la visibilización de sujetos que hacen presentes los efectos de la historia en sus propias vidas, aún cuando el pasado es desconocido para ellos. La historia se manifiesta en ellos y esta es la más profunda derrota revolucionaria: el desconocimiento del sujeto acerca del proceso en el que está inserto. La separación del sujeto y la narración de la historia ponen en escena la inevitabilidad de la repetición de la violencia y la estructura de poder, ya no en el marco del Estado sino como constitutivas de la subjetividad. Waldegaray sostiene que:

> Sus dos últimos trabajos parecen instalar un nuevo ajuste que tiene que ver con su interpretación de la violencia histórica presente que sepulta el sentido colectivo del trabajo y los valores éticos de la revolución. Sus relatos de *Cría de asesinos* […] y su *nouvelle*, *Esto por ahora* ponen asesinos en escena. (222-223)

Los asesinos a los que se refiere la autora son jóvenes y la tercera etapa que identifica coincide con el periodo que estudio en mi trabajo. Las características que distinguen esta etapa de las anteriores, aunque evidentemente están en relación con aspectos mencionados a propósito de ellas, son la observación del pasado a partir de sus efectos en el presente tal como se manifiesta en los sujetos. Como lo advierte Waldegaray, hay procesos históricos que para los jóvenes son desconocidos, sin embargo, ellos mismos son el vehículo de la repetición.

En síntesis, los textos críticos mencionados coinciden en que la trayectoria literaria de Andrés Rivera se explica en gran medida por la relación entre sujeto y narración. Aun cuando en todos ellos es central la comprensión de que se trata de una narrativa que toma como punto de partida los hechos históricos, también acuerdan en que éstos son desplazados por la elaboración literaria de los modos en que impactan y constituyen a los sujetos.

La novela política: el sujeto y la narración

Mi lectura de la tercera etapa en la obra de Andrés Rivera coincide con lo propuesto por Waldegaray, pero considero que es importante considerar las discusiones en torno a la cuestión del género según el que ha sido estudiada. Teniendo en cuenta este aspecto, propongo identificar esta tercera etapa a modo de respuesta a cómo ha sido comprendido su trabajo riveriano por la crítica literaria y cómo se ha posicionado su obra en el mercado. Explico esta hipótesis en torno a dos ejes:

- la toma de posición del escritor respecto de la categorización de su obra dentro del género «novela histórica» y su propia definición de «novela política»,
- el desarrollo de un nuevo proyecto narrativo.

En este nuevo proyecto Rivera escribe obras que articulan algunos de los rasgos que la crítica atribuye a las dos primeras etapas de su trayectoria con una serie de innovaciones que me permiten abordar el estudio de sus obras desde la óptica de la narración de la juventud en la literatura argentina del periodo 2001-2005.

La tercera etapa de Rivera comprendida como una respuesta a su propio proyecto también lo es respecto de la preponderancia que tuvo la llamada

«novela histórica» en los años 90. En este sentido, si se tiene en cuenta la centralidad que adquiere el sujeto en la narrativa del escritor, es posible proponer que se trata de una respuesta que da Rivera frente al transformado panorama editorial.

Beatriz Sarlo (2007) define a la novela histórica como un género editorial (473) más que literario y explica su dinámica diciendo que

> toda persona que entra a una librería y compra un libro es parte de un mercado literario. Sin embargo, cuando hoy hablamos de *mercado literario* no hablamos de esa definición general y abstracta, sino de una cierta acumulación de títulos y textos en relación con cierto tipo de textos. Hoy por lo menos hay dos mercados, o mejor, dos zonas. Por un lado, hay libros que se producen desde las editoriales para el mercado. Estos libros pertenecen a lo que yo llamo *géneros editoriale*s. El gran ejemplo es la novela histórica en la década del 90. Un editor llama a un escritor o a un periodista y le dice: *La tercera amante de este prócer tuvo una vida muy interesante, muy aventurera, se puede hacer una novela.* (Terranova, 2007, cursiva en el original)

El reconocimiento de la novela *La revolución es un sueño eterno* con el Premio Nacional de Literatura se produjo en el momento de auge de la novela histórica y provocó su afiliación a ese género ya que aborda la temática de la Revolución de mayo de 1810 y la figura de Juan José Castelli, «una de las voces marginales de las luchas por la independencia con España» (Amícola, 2003: 40, nota 4). Es notorio que aun cuando la narrativa de Rivera está estrechamente ligada a los rasgos generales de la novela histórica en los años 90, los trabajos dedicados a su trayectoria hacen visible que su narrativa desplaza el centro de interés hacia el sujeto y la narración. La crítica, en general, acuerda en el desprestigio del género cuando la lógica de mercado conduce a la repetición de la fórmula del éxito, sacrificando la elaboración de la interpretación de los hechos desde un lugar diferente al tradicional. En virtud de esta operación, José Amícola distingue el trabajo de Rivera respecto de la novela histórica y sostiene que se instala en el género, «inventando un modo singular» (40, nota 4).

Rivera señala que la catalogación de su obra como novela histórica responde a un «desliz» crítico fundado en algunos elementos de su narrativa. Así lo explica el escritor en entrevista con Jorge Boccanera (2002):

> ¿En qué se basa ese desliz? En dos novelas: *La revolución es un sueño eterno*, que tiene como protagonista a un hombre que existió, Juan José Castelli y *El farmer*, que tiene como protagonista a Juan Manuel de Rosas.

En respuesta a ello, el escritor hace explícita su propia categorización en términos de «novela política». A diferencia de la fórmula editorial que acota el tiempo y el espacio de la ficción histórica e incluso la restringe a un personaje «marginal», la novela política puede delinearse, entre otros rasgos, por novelar los sucesos históricos a través de sus irradiaciones a través del tiempo. De este modo, los textos tienen una temporalidad doble que establece un puente entre los discursos del pasado y los del presente. Así lo explicita el escritor en una entrevista para la revista *Razón y Revolución*:

> todos mis libros están impregnados de política y me es imposible concebir, aún si uno escribe nada más que acerca del triángulo amoroso (marido, mujer y amante), prescindir de la política. […] La política tiene una injerencia solapada o abierta en todas las actividades de la vida (Rabat, 2000: 5).

A través de los sucesivos alejamientos de los hechos, después de haber contado los procesos históricos desde el punto de vista de una voz marginal, Rivera redefine el género de sus últimos trabajos y, entre 2004 y 2006, elabora textos en los que los protagonistas no son aquellos reconocidos aunque marginales nombres de la historia argentina sino que, en el contexto de la historia reciente, pone en escena a su alter ego literario Arturo Reedson. Como señala el escritor, este personaje es el núcleo de una saga de obras que comienza en 1957 con *El precio* y reaparece en *Nada que perder* (1982), *El verdugo en el umbral* (1994) y *Tierra de exilio* (2000), *Cría de asesinos* (cuento en *Cría de asesinos,* 2004)*, Esto por ahora* (2005) y finaliza en *Punto final* (2006). De este modo, el autor retoma la línea de su trabajo que hace más visible los elementos más próximos al género autobiográfico que a la novela histórica.

La novela política se comprende más cabalmente en relación a lo autobiográfico si se tienen en cuenta la concepción que Rivera tiene de la política como dimensión presente en todos los aspectos de la vida, la presencia del personaje que esporádicamente ha establecido conexiones entre sus obras como su alter ego y la contextualización de las obras en la historia actual. En este marco narrativo, los personajes ya no son los sujetos de un proyecto

colectivo ni los próceres marginales de la narración histórica sino que la historia argentina es tratada como un «escenario», según define el escritor (en Russo y Tijman, 1996). Por lo tanto, es en los sujetos que allí actúan, donde debe observarse la elaboración riveriana, lo que indica el desplazamiento de la atención al suceso histórico para leerlo a través de quienes le dan sentido como rasgo constitutivo de la tercera etapa en la obra del autor. Tal procedimiento coloca a los lectores frente a un relato entre otros, y no un texto que fija sentidos. El escritor procura encontrar los modos para que el lector no se distancie de la narración al identificar los hechos del pasado y sus protagonistas:

> Yo pretendo que *La revolución,* que *El farmer* situados con personajes reales como Rosas en *El farmer*, como Castelli en *La revolución es un sueño eterno*, puedan ser leídos mañana. Que el lector uruguayo o norteamericano [...] no piense en el siglo, sino que, si la novela tiene una buena escritura, se identifique con el protagonista o con los protagonistas (Rabat: 9).

El trabajo con la historia apunta a develar los modos de construcción de sentidos, pero no solamente en el pasado sino revelando los mecanismos a disposición para apropiarse de la narración. Tal como lo señalan las palabras de Mauro Castellarín al hablar de una novela histórica que «poco tiene que ver con lo real», Rivera parte de una distancia constitutiva entre el hecho y su puesta en palabras. Hay en juego una concepción de la narración atenta a los mecanismos de elaboración que llama la atención sobre el mismo problema que conlleva la presencia de figuras históricas. La resolución riveriana se halla en las estrategias narrativas que pone en marcha. En este sentido, ni la novela histórica ni la autobiografía son suficientes para comprender el trabajo que realiza sobre la escritura.

La «novela política», en cambio, le permite al escritor articular su pregunta por los sucesos históricos con estrategias narrativas que los ponen en escena a través de los sujetos. De allí que la saga de Arturo Reedson ofrezca una respuesta con la cual articular la narración de la juventud:

- en primer lugar se trata de la línea protagonizada por su alter ego literario, recurso por medio del que se introducen elementos autobiográficos, en consecuencia, los jóvenes están insertos en la historia de Arturo Reedson;

– en segundo lugar, la relación entre el sujeto y la narración se construye mediante un narrador que inserta a Arturo Reedson en el nivel de los personajes.

Este último punto es el que analizo a continuación. Dado que el objetivo de mi trabajo es mostrar las estrategias narrativas que articulan la relación entre las narraciones anteriores a los sujetos, la mediación adulta para hacerlas accesibles a los jóvenes y la capacidad de estos para apropiárselas, en este análisis en particular tomo como punto de partida la idea de un relato inaccesible. Esta hipótesis se justifica, desde mi punto de vista, considerando que Rivera indaga en los *efectos* de la separación del sujeto respecto de su propia historia a través de una voz narrativa que da cuenta de lo que los jóvenes desconocen.

La memoria de los sucesos que se remontan a la Conquista de América se dirime entre el narrador y Arturo Reedson mientras que es inaccesible para los jóvenes. De este modo, Rivera narra los dos niveles del problema: por un lado expone un ambicioso proyecto narrativo que piensa los efectos en el presente del proceso colonial, por otro, plasma la repetición de la historia fundada en la escisión entre el sujeto y su propia historia. Entre estos dos planos del análisis se visualiza tanto la reflexión acerca de la relación entre narración e historia plasmada en torno al personaje de Arturo Reedson, como la que se pregunta por la relación entre el sujeto y la narración en tanto que los jóvenes desconocen su pasado.

El escritor hace de sí mismo y de su escritura sus focos de reflexión. Ahora bien, cuando disecciona su escritura, hace visibles los procedimientos de la narración; cuando desmonta su alter ego literario, hace presentes los modos de subjetivación del pasado. Mediante ambos, despliega el tiempo del relato entre pasado y presente, haciendo que la historia retorne y que nuevos sujetos constituyan el espacio de una sensibilidad diferente que en la serie de novelas publicadas con posterioridad a 2001 se elabora a través de personajes jóvenes.

La narración de la juventud

En el cuento «Cría de asesinos» y la novela *Esto por ahora,* los personajes están cercanos al tiempo y lugar de la escritura, y narran básicamente dos cuestiones:

– la experiencia de convivir con los jóvenes del barrio en el que vive el escritor desde mediados de los años 70,[6]
– la comprensión de la juventud según la construyen los relatos de casos policiales que abundan en las páginas de diarios y periódicos argentinos.[7]

La relación de la juventud y la policía es un tema recurrente cuando el escritor habla de los personajes de las novelas que aquí estudio. En el reportaje para la *Revista Sudestada* el tema se expone claramente:

> Escogí «Cría de asesinos» como título para este último libro porque tanto el primer cuento, «Iniciaciones», como la segunda tanda que comienza y que está titulada «Turno» y el último que es «Cría de asesinos»; hablan de asesinos. Este país cría asesinos, hombres y mujeres. Y hay que detenerse y hablar de los 30.000 desaparecidos, de la matanza de los peones de la Patagonia, de la Semana Trágica, de las noticias policiales de todos los días. Un jovencito escapó y robó veinte pesos después de encajarle al comerciante un balazo en la cabeza. (Portela *et al.*, 2004)

En la misma entrevista, el escritor despliega las reflexiones para insertar a esos jóvenes en un proceso mayor, del que el cuento es una elaboración. Rivera se refiere allí al capitalismo contextualizado en Argentina, diciendo que:

> El régimen capitalista en este país es incapaz de atacar la indigencia, es decir, chicos que también están condenados, que van a morir pronto por falta de nutrición, porque tienen los huesos débiles, porque son incapaces de reflexionar, como Lucas en «Cría de asesinos». Crear trabajo es levantar fábricas, en consecuencia un primer paso hacia la lucha de clases, la aparición de un nuevo

---

[6] En la misma entrevista, a propósito de la idea de una saga que se constituye en torno a Arturo Reedson y la carga autobiográfica que hay en el personaje, Rivera dice:

En el caso de «Cría de asesinos», debo agregar que conozco a esos chicos, a Lucas y Daiana, desde que llegamos a Córdoba. Son hijos de un ex policía que fue dado de baja por «abuso de arma» (Marinelli y Costa 2004).

[7] Incluso se refirió al tema en la entrevista que realicé en Agosto de 2005, asegurando que en la sección dedicada a los casos policiales de cualquier diario o periódico están presentes historias como las de «Cría de asesinos».

movimiento obrero, a lo que Marx llamaba obrero en sí, que es mero obrero y también puede llegar a pensar como un fascista.

Aquí se encuentra el punto de partida de varias de las cuestiones centrales en mi investigación: los jóvenes destinados a la exclusión social, un modelo económico que, estratégicamente, al mismo tiempo que incluye determinado sector, desarticula sus entidades de representación colectiva. Ahora bien, el sentido que Rivera da a la idea de «condena» está en íntima relación con la noción de historia como repetición que subyace en su obra y que en la tercera etapa se elabora en relación al vínculo entre adultos y jóvenes. En los términos de mi trabajo esto se traduce en la pregunta sobre qué se destina a la juventud.

La hipótesis central según la que llevo adelante mi lectura de los textos narrativos es que la relación que Rivera establece entre el narrador adulto y los personajes jóvenes es la estrategia para narrar la imposibilidad de evitar la reiteración de lo que los adultos destinan a los jóvenes. El mecanismo narrativo pone en marcha la idea de que los adultos conocen y explican la presencia de esos sujetos jóvenes en el proceso histórico pero los jóvenes no acceden a esas narraciones del pasado, ni siquiera aún a las que cuentan sus propias vidas. No se trata en este último caso de un olvido de los hechos de la infancia sino de narraciones quebradas por la irrupción de la violencia adulta. Sin embargo, algo cambia, algo imprevisto desgasta el engranaje de la repetición histórica. En *Esto por ahora* la presencia de un personaje femenino quiebra la sucesión de lo mismo y hace aparecer en el relato un episodio inexplicable desmoronando la lógica del relato del narrador que ha referido cada uno de los sucesos protagonizados por los jóvenes a un hecho anterior.

«Cría de asesinos»: la repetición de la historia

Presento en las páginas que siguen el análisis de las estrategias narrativas que limitan los personajes a la repetición, de ciertas constantes en la historia argentina en este caso, que denomino *destinación*. Para ello, recurro a las nociones desarrolladas por Gérard Genette porque siguiendo sus distinciones de nivel y de personaje, es posible elucidar la posición del narrador adulto respecto de la narración y respecto de los personajes. Luego, articulo

esas primeras observaciones con las herramientas metodológicas expuestas por Mieke Bal y por Dorrit Cohn en cuanto a la relación entre narrador y personaje. Entiendo que Genette aporta una sistematización general de niveles en la narración y que Cohn y Bal profundizan en el análisis de las técnicas narrativas proponiendo interpretaciones de sus efectos en el texto. Mediante el análisis muestro cómo la separación del narrador y el personaje en distintos niveles es el recurso narrativo que Rivera pone en marcha para narrar los efectos de la imposibilidad de apropiarse de la narración del pasado pero también es el espacio que permite la realización de aquello que excede las previsiones del pasado.

Resumen de «Cría de asesinos»

«Cría de asesinos» es la historia de dos jóvenes hermanos llamados Lucas y Daiana, su padre, Benavídez, y su vecino Arturo Reedson. La narración comienza cuando los hermanos están planeando el asalto a la pizzería del barrio en el que viven, y también, el asesinato de su vecino.

Para realizar el asalto convocan a su amigo Cara´i guante y Daiana consigue que su padre le preste el arma que tiene por haber sido policía. En torno a este episodio se definen los personajes y sus relaciones: Daiana y Cara´i guante desarrollan el plan y Lucas los acompaña. El asalto culmina cuando Cara´i guante roba el dinero que buscan y también un arma, Daiana asesina al dueño del lugar con el arma del padre e induce a Lucas a violar a la joven hija de la víctima.

El episodio del asalto a la pizzería ocupa el lugar central alrededor del que se desarrollan fragmentariamente relatos de la vida de los jóvenes y también cobran sentido los referidos al pasado de Benavídez y Arturo Reedson en la medida que reconstruyen la historia de Lucas y Daiana. Por un lado, los pasajes dedicados a Benavidez se remontan a su pasado como policía, de modo que explican por qué tiene un arma en la casa, la misma que los hermanos utilizan para el asalto. Ahora bien, que Daiana logre que su padre le ceda el arma se comprende mediante el relato de otro episodio en que Lucas amenaza de muerte a su padre por haber abusado de su hermana. A partir de ese momento quedan planteadas las relaciones entre estos tres personajes de tal modo que Daiana sabe que su hermano está dispuesto a matar para protegerla y, en consecuencia, que su padre hará lo que ella le pida por temor a ser asesi-

nado por su hijo. Arturo Reedson, en cambio, no tiene ningún contacto con los jóvenes durante el relato, sin embargo, Daiana pide a Lucas que lo mate.

Al final, el cuento se refiere a la Conquista de América planteando que los jóvenes son criollos, es decir, son los hijos de ese proceso histórico pero lo ignoran. Inmediatamente después de ese pasaje que propone un origen para esos jóvenes, la narración retoma la vida de sus personajes y los presenta nuevamente en los lugares del principio de la narración.

Herramientas de análisis

Mi estudio del cuento «Cría de asesinos» parte de la interpretación de que el pasaje que refiere la historia de los jóvenes a la Conquista de América clarifica el propósito que en la narración tiene la presencia de los relatos referidos al pasado de los adultos dado que permite comprenderlos como sucesos que explican los hechos que protagonizan los jóvenes. De este modo, mediante los jóvenes retornan los efectos de los sucesos del pasado.

En términos narratológicos, los efectos de los sucesos del pasado que se reiteran en el presente de los jóvenes pueden comprenderse distinguiendo que,

- quien efectivamente cuenta la historia es el narrador que está en un nivel superior al de los personajes,
- en el nivel de los personajes, sólo Arturo Reedson conoce la historia del pasado, pero no cuenta su propia historia,
- los jóvenes no cuentan su propia historia.

En síntesis, un narrador que se encuentra fuera del mundo de los personajes narra las historias de los jóvenes y de los adultos, y, a través de la inserción de los relatos vinculados a la vida de estos últimos, explica la repetición de la historia a la que están destinados los jóvenes.

Este planteo de la relación entre sujeto e historia enfocado en los vínculos entre jóvenes y adultos, se plasma en la narración a través de una serie de estrategias cuyo análisis abordo recurriendo a herramientas provenientes del método narratológico. Gérard Genette, presenta (1972: 298-312; 1998 [1985]: 57-78) entre otras categorías, las cuatro que utilizo: la intradiégesis y la extradiégesis, la heterodiégesis y la homodiégesis.

Mi interés por estas categorías radica en que permiten identificar los sentidos que se suscitan al ser confrontadas con la pregunta por la posibilidad de acceder a una narración propia. En el marco de un narrador que «no está (como narrador) incluido en ninguna diégesis» (Genette (1998 [1985]: 58) y que interpreta y califica las acciones de los personajes, es decir que su posición es extradiegética disonante, se hace ostensible la relación con la narración de la historia como un proceso ajeno a los sujetos involucrados en ella. Ahora bien, esta concepción de la historia no sólo afecta a los personajes jóvenes sino también a los adultos. Si por un lado, los jóvenes son los personajes a través de los que la historia se manifiesta como repetición de un pasado desconocido, por otro, Arturo Reedson es el personaje que encarna la idea de que el conocimiento no es suficiente para intervenir en el proceso histórico y modificarlo.

A continuación muestro cómo el cuento de Rivera indaga en los sentidos que produce el proceso que llamo *narrativización* en torno al origen de la historia de los jóvenes plasmado en la Conquista de América. Luego, dado que los jóvenes ignoran ese pasado, se comprende que el retorno de los efectos de ese proceso se produce porque el conocimiento de la historia no está destinado a ellos. Esta separación se hace aun más notoria por la presencia de un personaje adulto que en la diégesis de los personajes sabe que los jóvenes lo matarán y no puede modificar ese desenlace. En este sentido, la *subjetivación* remite a la repetición de efectos cuyo origen se atribuye a la violencia de la Colonización.

La narración del cuerpo impropio

Siguiendo la propuesta general de mi investigación, la narración (im) propia se elabora literariamente con particular énfasis en la instancia del narrador. En la obra que analizo en este capítulo, pueden observarse en dos procedimientos narrativos:

1– en la separación entre la palabra y el propio cuerpo, es decir, en cuanto los personajes se relacionan con su cuerpo en virtud de la palabra ajena,

2– en la separación entre la palabra y la narración de la propia historia en la medida que el cuerpo ajeno ha irrumpido en el proceso de subjetivación.

La primera de estas estrategias se observa tanto en el nivel de la extradiégesis como en el de la intradiégesis, es decir, que su funcionamiento se revela tanto en el nivel del narrador como en la relación entre los personajes. De este modo, se desarrolla en el cuento la idea de que un suceso anterior, ya sea que ha sido silenciado, olvidado o es desconocido, de todos modos produce efectos. Dado que hay, entonces, un suceso que no puede ser narrado, no se manifiesta a través de las palabras sino a través del cuerpo.

En cuanto al narrador, su posición se puede categorizar partiendo de la primera oración del cuento: «Daiana se tiñó el pelo de rojo furioso» (119). El narrador se hace perceptible interfiriendo con sus opiniones en la percepción del mundo narrado. Esta primera oración ubica a los personajes en un nivel diferente del que ocupa el narrador, por lo tanto, hay allí una clara distribución de la posibilidad de contar a la que los personajes no tienen acceso.

Después de esta introducción del narrador extradiegético que tiene una posición de privilegio respecto del mundo narrado, relación que Cohn llama «disonante», el relato plantea la separación entre personaje y palabra en el nivel de los personajes. La relación entre Lucas y Daiana se constituye porque Daiana piensa por los dos pero no dice qué piensa:

1.a– Daiana piensa por Lucas.
1.b– Y Lucas, entonces, olvida.(119).

El olvido que permite a Lucas dejar que Daiana piense por los dos es un primer indicio de algo que ha sucedido y que se omite en la narración. La intensidad del olvido conduce, incluso, al olvido de pensar (1.b). A su vez, las palabras de Daiana no son narradas sino sólo el hecho de que comunica a Lucas sus pensamientos con «susurros». Así como la narración registra el acto de susurrar, son las acciones las que hacen visible que el suceso olvidado o silenciado produce, de todos modos, efectos: «–Esperá ahí, dijo Daiana. Y Lucas supo que debía esperar a que Daiana le dijera que podía moverse, que no esperara más, que fuera donde ella le dijo que fuese.» (121) En esta escena, el narrador penetra en la vida interior de Lucas y narra que no piensa,

sentado en la habitación, por qué Daiana sale y regresa a la habitación. Al regresar ella tira dinero sobre las piernas de Lucas para que cumpla con su pedido, que es comprar cerveza y marihuana. La palabra de Daiana produce efectos inmediatos en Lucas que se manifiestan por la narración de lo que sucede con el cuerpo de Lucas. Hacia el final de la escena, un diálogo entre los hermanos registra el modo en que Daiana sumerge a Lucas en el vacío de pensamientos que posibilita el cumplimiento de sus órdenes:

> –¿La querés a la Daiana?– y Daiana, de pie, la sombra de sus tetas sobre la cabeza de Lucas, sonrió a Lucas.
> –Sí– musitó Lucas, la cabeza gacha.
> –¿Cuánto?
> –Ufff… mucho…
> –¿Cuánto?– y la cara de Lucas, pequeña y fría, se descompuso, y perdió la tersura de su juventud, y Lucas abrió la boca, y quiso algo que no sabía qué era. (122)

Entre la pregunta de Daiana y la dificultad para articular la respuesta está el vacío de lo que Lucas no puede decir porque Daiana piensa por él. Este diálogo entre ambos funciona como la presentación de un vínculo fundado en la separación de Lucas respecto de su palabra. Al mismo tiempo, se trata de una comprobación de que la hermana refuerza su posición de control del cuerpo ajeno. Ella llena el vacío con este juego entre palabra y cuerpo en tanto pregunta y reitera la pregunta hasta que la imposibilidad de responder se traduce en los gestos corporales, es decir, un tránsito de la palabra pronunciada por uno de los personajes a los movimientos del cuerpo del otro. Ahora bien, esta dinámica es posible porque hay un vacío que se hace notar en algo no dicho, algo que Lucas olvida.

Siguiendo con la secuencia anterior,

> 1.c– Lucas supo que debía esperar (121)
> 1.d– Daiana le dijera que podía moverse.

Si en los primeros párrafos la relación se construye de tal modo que Daiana piensa por los dos, la insistencia en la pregunta refuerza la ausencia de respuesta que ella misma debería otorgar. En consecuencia, el cuerpo de Lucas, sin la palabra de Daiana, queda desmembrado, sus miembros cuelgan a los costados del cuerpo. El dramatismo de la escena se completa con el

juego entre la sombra del cuerpo femenino por sobre la cabeza de Lucas, y la «cabeza gacha» (122) del personaje.

En cuanto al narrador, registra las marcas que el cuerpo introduce en el diálogo, cuando se refiere a la palabra de Daiana, y a las marcas que el diálogo produce en el cuerpo cuando se refiere a Lucas pero no narra los diálogos sino que los reproduce en discurso directo. La posición extradiegética disonante del narrador se refuerza por la presencia de estilo directo que funciona en este marco como operación de distanciamiento respecto del nivel del narrador como si éste rechazara incluir en su narración las palabras de los personajes. De este modo, la diferenciación entre los niveles narrativos se mantiene constantemente.

Al integrar los distintos momentos de la secuencia, la relación entre los personajes y la posición del narrador, resulta que:

1.a– Daiana piensa por Lucas.
1.b– Y Lucas, entonces, olvida.(119).
1.c– Lucas supo que debía esperar (121)
1.d– Daiana le dijera que podía moverse.

La secuencia se repite en el episodio del asalto a la pizzería. Todo comienza con el plan del robo en el que aparece Cara´i guante, con quien Daiana desarrolla la estrategia: vigilan el lugar durante varios días, registran movimientos y horarios frecuentes, y deciden cómo van a proceder. Además Daiana decide que va a ir armada.

El suceso se narra rápidamente: entran al local, Cara´i guante se ocupa de robar el dinero, simultáneamente Daiana mata de un tiro al dueño. Luego Daiana indica a Lucas que viole a la hija de la víctima: «Y la palabra de Daiana, un susurro en el aire tibio de la pizzería –Daiana nunca le gritó a Lucas, en la corta vida de Lucas– estremeció a Lucas. Y Lucas pareció emerger, estremeciéndose, de una ausencia.» (131)

De este modo, el narrador elabora la relación entre los personajes poniendo en juego la relación entre el cuerpo y la palabra. Para Lucas la palabra de Daiana atraviesa el cuerpo en el «estremecimiento» y allí ingresa a una especie de realidad hipnótica. El susurro de Daiana, en contraste con la brutalidad de los hechos, colabora en la construcción de la intensidad de lo ajeno para un personaje que «no piensa» entonces hace lo que otro dice que haga. Finalmente, el narrador extradiegético disonante se hace presente interpretando

la relación al explicar que «Lucas pareció emerger, estremeciéndose, de una ausencia» (131), pues el símil que introduce en la narración el verbo «pareció» remite a su propia percepción. Dado que el personaje no piensa, el narrador traduce en sus palabras los actos del personaje.

Hasta aquí, he presentado el análisis de la imposibilidad de narrar la propia historia tal como se presenta mediante el personaje de Lucas. Ahora bien, Daiana se relaciona con la narración de la propia historia de modo complementario. Tomando como punto de partida lo que he dicho al principio en cuanto a que hay un suceso que no es narrado por el narrador extradiegético, tampoco aparece en la narración de los pensamientos de los personajes: por un lado, esto se comprende contando con que el silencio es constitutivo del personaje de Lucas, por otro, subyace como rasgo constitutivo en el personaje de Daiana en la medida que ella actúa en relación a lo no dicho.

Así como Daiana ha aprendido a controlar a Lucas, ha aprendido a conseguir lo que quiere de Benavídez, y utiliza su cuerpo del mismo modo que cuando hace preguntas a Lucas. Esta dinámica se construye en la escena en que Daiana pide dinero a su padre:

> –Venga, pichona a calentarle los huesos a su padre. […]
> –Necesito comprar unos útiles para la escuela, papi […] (125)
> –¿Y usté que me da si le caliento los huesos? –preguntó Daiana, parada frente a Benavídez, remera negra sobre los pechos que crecían, pulposos, y jean sobre las largas piernas […] (127)

La resolución de esa situación se revela cuando preparan el asalto a la pizzería, Daiana les dice a Lucas y a Cara´i guante: «–No me pregunten cómo, pero la 38 viene conmigo» (129). La respuesta ausente conecta directamente con el episodio anterior: mientras la escena en el cuarto de Benavídez entra en la narración por medio del narrador extradiégetico, cuando la narración reproduce las palabras de los personajes en estilo directo se explicita que el vínculo entre Daiana y su padre no debe ser puesto en palabras en el mundo de lo narrado.

Entre ambas escenas el narrador se remonta al pasado de los personajes, al día en que Lucas amenazó de muerte a su padre transformando la historia de abuso sexual de la que era víctima Daiana. Ese fragmento que funciona como bisagra entre dos momentos en la vida de los tres personajes involucrados, corre por cuenta del narrador extradiegético. Teniendo en cuenta la

predominancia de la narración interior a lo largo del cuento, cabe aclarar que ese relato del pasado no ingresa al texto como recuerdo de ninguno de los personajes sino que, por el contrario, está incluido en medio de escenas de tal dramatismo que la interrupción sólo puede proceder del narrador. Esta posición fuera de la diégesis de los personajes que es además disonante, se observa no sólo en las sanciones que expresa acerca de los sucesos sino también en la inserción de relatos que explican la relación entre los hechos. Asimismo, entre la escena en el cuarto de Benavídez y la mención de cómo conseguir el arma para el robo, queda pendiente, fuera de la narración lo que sólo se conoce por la concesión de Daiana que el narrador describe atendiendo a la disposición de su cuerpo, como si estuviera decidida a acceder al pedido de su padre si recibe algo a cambio.

La coincidencia entre estas escenas en las que el silencio que rodea un suceso, ya sea olvidado u omitido, se manifiesta en la disposición del cuerpo permite reconstruir la distribución de roles a partir del episodio en que Lucas amenaza a su padre en defensa de Daiana. En efecto, la intervención de Lucas otorga el control de la situación a Daiana sobre su padre, sin embargo, esto no significa una transformación en el vínculo entre ambos.

En esta secuencia se puede observar que Daiana, con su cuerpo, consigue el arma para el asalto y también consigue someter a Lucas. Pero en la repetición, persiste también el sometimiento de Daiana a esta sucesión. En tal sentido, lo que se reitera mediante las secuencias expuestas es la estrategia con la que se elabora la separación del personaje respecto de su cuerpo en la medida que repite un suceso anterior. Al introducirse en medio de las dos escenas protagonizadas por Daiana y su padre la explicación de cómo se constituyó ese vínculo en torno al abuso del padre, los episodios que son temporalmente posteriores a ese suceso reiteran esa dinámica que gira alrededor del cuerpo: «Las piernas de Daiana se abrieron en ve, por encima de la cabeza de Lucas, y en el aire húmedo, frío y oscuro de una de las piezas de la casa de Benavídez.» (141-142).

La dimensión espacial cobra relevancia al ubicar estas escenas en un lugar que ha asignado para los jóvenes su padre. La casa –la pieza– y el cuerpo se tornan espacios que parecen confundirse bajo la posesión «de Benavídez» ya que han sido establecidos por el padre. Allí se producen los episodios de abuso del padre a Daiana, la violencia contra Lucas, los planes para el asalto. Esa ubicación funciona en la narración otorgando un marco espacial a la reiteración de sucesos que son efecto de aquellos que en el pasado él mismo

protagonizó. Después de la intervención de Lucas, Benavídez no ha vuelto a maltratar a Daiana pero ella toma el control de la situación repitiendo el esquema de poder: «–¿Y usted qué me da si le caliento los huesos?– preguntó Daiana, parada frente a Benavídez.» (127)

Las tres escenas que he presentado para hacer visibles los modos en que la dimensión del cuerpo manifiesta formas distintas de aparición de un suceso olvidado, corresponden al nivel del narrador extradiegético que desde la primera oración se posiciona en relación disonante, aportando a la narración sus propias sanciones. Teniendo en cuenta este marco narrativo extradiegético disonante, la narración interior en tercera persona corresponde al narrador que penetra no sólo en la interioridad de los personajes sino que se hace presente en el procedimiento narrativo de explicar los episodios recurriendo a hechos del pasado, como si toda la narración estuviera impregnada por su propia percepción del encadenamiento de los hechos en la historia de los jóvenes. El modo en que las relaciones se reiteran conduce la narración a un punto de vista dominante cuya extradiegeticidad no consiste en una instancia fuera de la narración que no afecta el mundo narrado. Por el contrario, como efecto de la disonancia, el narrador manifiesta su privilegio sobre la narración a modo de exhibición de sus propios procedimientos sobre la diégesis explicando qué sucesos del pasado son la causa de los actos del presente. De esta manera, esa separación entre los jóvenes y la narración se traza en el vínculo entre el narrador y lo narrado, y concomitantemente, entre los sujetos y su propia historia. En este último caso, el recurso narrativo que pone de manifiesto esta escisión es la relación de los personajes jóvenes y su propio cuerpo a través del cual retorna un suceso anterior silenciado, olvidado o, como se verá más adelante, desconocido.

La narración impropia

Arturo Reedson aparece como personaje a través de una serie de preguntas que elaboran lo que Cohn denomina narración interior en tercera persona. Sin embargo, el narrador extradiegético se acerca al personaje con preguntas en lugar de hacerlo mediante explicaciones. La primera de ellas traza el vínculo con los jóvenes que planean matarlo: «¿Soñaba el condenado a muerte?» (132), a la que siguen preguntas similares que ponen en duda la actividad interior:

> ¿Soñaba, por azar, con su padre?
> ¿Soñaba con una ciudad que, todavía, se llama Cantón?
> ¿Soñaba, todavía, con una ciudad que se llama Florencia?
> Porteño como era, ¿soñaba con París?
> ¿Soñaba con el hermano menor de su madre, tipógrafo él, que, con una sonrisa tímida, puso bajos sus ojos *Los siete locos* y *Los lanzallamas*?
> ¿Soñaba el hombre viejo con esas remotas, oscuras, pobres felicidades que, tal vez, le ocurrieron, y tal vez no? (132)

Ahora bien, el efecto que me interesa señalar es que, en el marco de la narración de la juventud, el cuento de Rivera, en primer lugar, coloca a los jóvenes en medio de una serie de circunstancias que explica como si tuvieran sus causas en el pasado y, principalmente, en las relaciones con los adultos, y en segundo, subordina la voz adulta a esa misma instancia narrativa superior. Este narrador que sigue los pensamientos de Reedson pone en duda la comprensión de la historia cuestionando la veracidad de los hechos que suscitan la actividad interior del personaje. De este modo, el conocimiento de la historia en el nivel de los personajes es cuestionado por el narrador que domina la explicación de los sucesos. Esto se puede constatar en la pregunta que da cierre a la serie compuesta en torno a las preguntas encabezadas por «¿Soñaba […]?»:

> ¿Soñaba el hombre viejo con esas remotas, oscuras, pobres felicidades que, tal vez, le ocurrieron, y tal vez no?
> ¿Cuánto importaba si le ocurrieron o no, mientras navegaban, pálidas, por el recuerdo? (133)

Si en la primera de éstas preguntas el narrador cuestiona el registro de los hechos que motivan esos recuerdos («[…] tal vez le ocurrieron, y tal vez no[…]»), haciendo ostensible su posición extradiegética pero introduciendo un mínimo de consonancia en la medida que no traduce esa duda en su propia narración, en la segunda, parece acercarse al personaje traduciendo su propia duda respecto de los recuerdos que pasan por la memoria de Reedson («[…] cuanto importaba si le ocurrieron o no […]»). A partir de estas interrogaciones que afectan la especificidad de la narración interior pero que también afectan la narración extradiegética se pone de relieve el poder del narrador como una instancia que se hace perceptible en relación a la información que suministra y al modo en que lo hace. El efecto más notorio de

estos recursos narrativos es que construyen la voz extradiegética haciendo visible su poder sobre la construcción del pasado como una narración ajena que encarna el narrador.

Después de referirse a la narración y ponerla en duda, el narrador hace perceptible su posición, colocando a este personaje en el mismo nivel en que se encuentran los jóvenes: «Al hombre *viejo* le gustaba el olor de la lluvia» (133, la cursiva es mía). Del mismo modo que al comienzo de la narración de los jóvenes el narrador expresa su evaluación sobre el color del pelo de Daiana, aquí se refiere al «hombre viejo». A continuación, el narrador disonante recopila una serie de hábitos del personaje, ampliando su lugar que ya no es el de la narración interior sino que abarca un lapso de tiempo mayor: «dejaba entreabierta la ventana», «bajaba de la cama», «encendía un cigarrillo» entre otras rutinas del personaje. Luego registra acciones iterativas en presente:[8] «La esposa del hombre viejo se comunica con el hombre viejo por medio de breves notas en papeles breves […]» (133). En tercer lugar, el narrador se refiere al futuro, diciendo que «Arturo Reedson nunca terminará de definir, para sí, qué pretende vencer Natalia Duval» (134).

Además del despliegue temporal que colabora en la construcción de una voz extradiegética cuyo poder sobre los personajes es de máxima disonancia, esa última anticipación en tiempo futuro señala la incapacidad del personaje para comprender sucesos narrados incluso cuando corresponden a su propia historia.

Posteriormente, hay dos momentos estrechamente relacionados que constatan la posición del narrador. El primero se plantea como una percepción del personaje: «Arturo Reedson contempla la noche y la calle vacía como un hermosísimo dibujo, pero que está fuera de él» (135), más aún, el personaje mira la calle por detrás de la ventana de su casa. El segundo momento es una pregunta: «¿Qué ve el hombre que fuma, en la calle vacía?» (137). Nuevamente el narrador se refiere al campo de percepción que narra sugiriendo que es su propia narración la que llena de sentido la actividad interior, pues la calle que el personaje observa está vacía. Si bien, esto puede señalar la concentración en la actividad interior pues no hay registro de lo que ve el personaje fuera de sí mismo, no despeja las dudas que genera el verbo de percepción sumado a la ausencia del objeto percibido en el marco de una narración que remite constantemente a las intervenciones del narrador.

---

[8] «Habitual or iterative present» (Cohn: 190).

En relación a la separación de los personajes respecto de su propia historia, el relato interior señala el lugar extradiegético de la narración, por lo tanto, este personaje también está subordinado al narrador que describe los sucesos interiores y también los explica:

> Arturo Reedson sabe que, a esa hora, desea comer espaguetis. […]
> A esa hora le era imprescindible dormitar quince, veinte minutos. Y despertar, los ojos abiertos a la oscuridad y al silencio, y encender la lámpara que hizo colocar sobre la cabecera de la cama. (135)

El narrador interviene en la narración interior ofreciendo datos que remiten a su mirada extradiegética que por momentos se desprende del seguimiento de los pensamientos y narra un suceso anterior como haber hecho colocar la lámpara en determinado lugar, dato necesario para comprender la rutina del personaje. El dominio del narrador, entonces, se puede identificar tanto en su relación con el personaje del que conoce pasado, presente y futuro, en las preguntas sobre la importancia de los hechos que respaldan la narración interior como también en sus intervenciones en la narración interior misma, agregando explicaciones a los pensamientos del personaje.

En este marco, el hecho fundamental que conoce el narrador es que los jóvenes planean matar a Reedson. Ahora bien, el personaje también lo sabe: «La muerte está allí, al otro lado de la puerta. Arturo Reedson lo sabe. Y le basta con saberlo» (135). Aun cuando los pasajes dedicados a este personaje son escasos y breves, esta presencia basta para plantear el lugar de un adulto que mira un entorno vacío, piensa, recuerda, y esa vida interior también sugiere que los jóvenes, con quienes no tiene contacto, van a realizar aquello a lo que están destinados. Tal coincidencia entre el narrador y el personaje adulto inserta un mínimo de consonancia al mismo tiempo que los separa del mundo de los jóvenes.

En relación a la pregunta por la narración de la historia, la expresión del narrador «le basta con saberlo», introduce en la narración interior una dimensión de conocimiento por parte de Reedson con la que no cuenta ninguno de los otros personajes incluidos en la historia de los jóvenes, sin embargo, ese saber no tiene ninguna injerencia en los sucesos que vendrán. Al final del cuento, el narrador se hace presente estableciendo un paralelo con Lucas. Reedson, como Lucas, también «espera» (148). En este punto, el narrador enfatiza su posición dominante haciendo notar su presencia en

la narración, su modo de comprensión y la explicación de los hechos. Este punto de vista extradiegético cuyas operaciones se pueden identificar porque se reiteran, es coherente con su conocimiento de ambas historias, la de los jóvenes y la de Reedson, que se unen al final: «Le queda poco tiempo al hombre viejo». Sin embargo, una pregunta final desestabiliza la disonancia: «¿Qué desea el hombre viejo para el poco tiempo que le queda? El hombre viejo no se contesta. Prefiere servirse una medida de ginebra.» (148). Como al principio del cuento, hay un silencio que no implica una respuesta. En este sentido, así como los personajes jóvenes no cuentan e incluso olvidan un suceso que impide que tomen la voz respecto de su propia historia, Reedson conoce la respuesta pero no la expresa. En ninguno de los casos el narrador extradiegético disonante ofrece la respuesta, por lo tanto, las dos historias coinciden en este punto fundamental de mi análisis: los personajes no pueden contar su historia.

La narración de la historia

Tal como he mostrado hasta aquí, el narrador intercala relatos de tal modo que distintos episodios se explican como efectos de sucesos anteriores, procedimiento que permite introducir poco antes del final del cuento un pasaje en tiempo presente que abarca toda la historia de los jóvenes como un proceso pre-subjetivo desconocido:

> Galopan, algunos de ellos, sobre motocicletas estridentes.
> Son jóvenes. Son flacos. Son chuecos. Gritan cuando ríen.
> Esperan. No saben qué esperan.
> Han conocido, muchos de ellos, los golpes de policías enrarecidos, en calabozos que olían a defecaciones y a orina, y a sangre seca y ajena. Y cuando los puteaban y los golpeaban, ellos, flacos, chuecos, jóvenes, soltaban sus meadas, y se les aflojaban los intestinos, y una defecación tibia corría por las piernas.
> […]
> Adolescentes, jóvenes, gritones, manosean a chicas de su edad.
> […]
> Se agazapa, en ellos, la necesidad de romper huesos en otros; de apuñalar a quien sea; de empuñar una 22, una 32 y, si es posible, una 38, y dispararle a un cuerpo […]
> Esperan.

> Ellos, los adolescentes, los jóvenes, los chuecos, los flacos, son criollos. Portan apellidos criollos: descienden –y eso, también, lo ignoran– de la España católica […] (142-143)

Si se observan los verbos utilizados, se puede ver que van dando cuenta del alcance de la extradiégesis progresivamente. Estas variaciones se pueden agrupar del siguiente modo:

a– «galopan»;

b– «son», «esperan», «no saben», «han conocido», «se agazapa, en ellos», «ignoran», «son»;

c– «montan», «roban», «esperan»;

d– «son», «descienden»;

e– «ignoran».

La secuenciación de los verbos puede comprenderse siguiendo a Cohn, quien distingue en el tiempo presente, un modo iterativo referido a acciones recurrentes y presente gnómico para expresar lo que se considera una verdad perdurable en el tiempo.[9] A partir de estas distinciones, se observa que el fragmento comienza en presente iterativo (a, c), referido a acciones que se repiten pero gradualmente la narración transforma la repetición en una generalización (b) cuya referencia histórica final es la Conquista de América.

Entre los últimos verbos (d, e) se dirime el modo de construcción de la instancia narrativa que narra un suceso y luego inserta la narración de los sucesos anteriores que lo explican. Entre estos dos tiempos se plasma la relación entre adultos y jóvenes, y explican la mayor parte de los episodios que corresponden a la historia de los jóvenes:

– «Esperan. No saben que esperan», como espera Lucas.

– «Han conocido, muchos de ellos, los golpes de policías enrarecidos […]» como Benavídez.

[9] «Gnomic present, which expresses generalizations or «eternal truths».

– «Se agazapa, en ellos, la necesidad de romper huesos en otros; de apuñalar a quien sea; de empuñar una 22, una 32 y, si es posible, una 38, y dispararle a un cuerpo […]», en referencia al asalto.

– «[…] manosean a chicas de su edad», como Lucas que ha violado a la hija del dueño de la pizzería.

– «Portan apellidos criollos», como el apellido Benavídez.

Ahora bien, la constante posición extradiegética del narrador respecto de lo narrado se puede visualizar en la secuencia de verbos del pasaje en tiempo presente es la estrategia que da cuenta de la imposibilidad de los jóvenes de acceder a la narración en la medida que la interpretación histórica corre por cuenta del narrador y, por lo tanto, no es accesible para los personajes. El pasaje sintetiza la relación con la historia e indica que los conocimientos no han sido transmitidos a los jóvenes, es decir que no se ha realizado el proceso de *destinación*. Esto no conlleva la ausencia de efectos del proceso histórico desconocido. Por el contrario, el cuento de Rivera narra cómo esa separación de los sujetos respecto del pasado permite que los efectos de la historia retornen a través de ellos. En primer lugar, la separación se narra en relación a la palabra y el cuerpo, y luego, en relación a la narración y el sujeto. En este sentido, es válido proponer que la *subjetivación* consiste en la repetición de sucesos del pasado desconocido para los jóvenes porque no tienen acceso a la narración de la historia en la que están incluidos.

El escritor realiza el trabajo de separación de los jóvenes respecto de la historia atribuyendo, en primer lugar, el conocimiento a los adultos, función encarnada por el personaje de Reedson. Este procedimiento de dominio del narrador sobre la narración se pone en marcha en «Cría de asesinos» mediante un complejo trabajo del narrador tal que, si por un lado la imposibilidad de los jóvenes de apropiarse de la narración se manifiesta en la separación respecto de su palabra y de su cuerpo, el personaje de Reedson, que sabe pero no da respuesta, colabora en la construcción de esa imposibilidad. No obstante, las distintas formas en que se elabora la separación de los jóvenes respecto de la narración, aún la que se refiere a su propia vida, no implica que los jóvenes se encuentren fuera del proceso histórico que comienza con la Conquista de América. Por el contrario, la narración plantea el sentido de los hechos protagonizados por los jóvenes en la medida que ellos repiten actos de violencia cuya causa desconocen, es decir que están constreñidos

a reiterar los efectos de un origen que retorna a través de ellos sin que lo sepan. Al mismo tiempo, las explicaciones que el narrador ofrece al lector comportan en el texto un recurso que involucra al discurso adulto generando la complicidad fundada en el conocimiento de aquello a lo que los jóvenes no tienen acceso. En el pasaje en presente, a través del presente gnómico, se plantean esas verdades en la voz del narrador como si ese juicio fuera una verdad conocida por los adultos como Arturo Reedson y también compartida fuera de la diégesis de los personajes jóvenes.

Cabe recordar aquí que, en la tercera etapa de la producción de Rivera, rasgos característicos de las dos anteriores convergen en torno a la narración de la juventud. Uno de ellos es la reaparición del «alter ego literario» que la crítica reconoce como eje de la línea autobiográfica en la narrativa del escritor, otro es la constante reflexión sobre la historia. Entre ambos el autor plantea la pregunta por cómo se resuelve el retorno de los efectos de los sucesos históricos. Articulando estas cuestiones con el análisis de la instancia del narrador, la subordinación de Arturo Reedson a un narrador extradiegético hace que sea distinguible una dimensión in-apropiable para los personajes. Incluso, el conocimiento de Reedson tampoco es suficiente para resolver la repetición de los efectos del pasado en el presente. La narración extradiegética cumple la función de hacer distinguible la instancia superior en la que el proceso histórico se elabora pero cuyo sentido no puede ser interpretado por los personajes.

Comprendido el mecanismo narrativo del cuento de este modo, la narración interior que cuenta la historia de los jóvenes cuya veracidad es cuestionada por el narrador al colocar a Reedson frente a la calle vacía, implica cierta dimensión de fracaso en el intento de explicar los sucesos en relación a la historia. Desde el punto de vista de la pregunta por la narración propia, a través de distintos modos de elaborar la separación del sujeto respecto de la historia, el cuento plantea que el conocimiento no resuelve la repetición de los rasgos de un proceso que retorna a través de los sujetos.

Sin embargo, en el cuento hay un episodio cuyas características lo distinguen del marco de generalidades que he presentado. Se trata de una serie de breves pasajes narrativos que se encuentran antes de que Lucas intervenga en la relación entre Daiana y su padre. En el orden de la narración se ha presentado a Benavídez, policía retirado por abuso de arma que se encuentra en la casa recostado en una habitación. Algunos episodios del pasado del personaje se detienen en situaciones de violencia que alternan entre su trabajo como

policía y el maltrato a sus hijos y a su esposa. Por única vez en el cuento, el narrador aparece en segunda persona diciendo «No más eso Benavídez» (124). El sentido de esta escena se aclara cuando Lucas amenaza de muerte al padre. Efectivamente, esa acción cambia algo en el curso de las historias planteado como repetición. No obstante, la importancia de esos párrafos queda solapada por la profusión de sucesos y explicaciones de la historia de los jóvenes a cargo del narrador extradiegético disonante, hasta el final en que Daiana le pide a Lucas que mate a Reedson. En estas escenas, nuevamente se coloca en el lugar central la relación de los personajes con el cuerpo:

> Daiana se acaricia las piernas enfundadas en las medias que Lucas dijo que eran de puta.
>
> Daiana susurra:
>
> –Matalo.
>
> Lucas escucha el susurro de Daiana, y su cara, lentamente, cambia. (146)

La narración extradiegética reitera su dinámica de reconstrucción de la historia sintetizando aquello de lo que es capaz Lucas. Entre las páginas 138 y 141 se narra un episodio difícil de insertar en la cronología del cuento, en el que Lucas viola a una muchacha. Este relato, que como otros incluye el narrador a modo de explicación, da sentido a la idea de que la violación de la hija del dueño de la pizzería no es un hecho ocasional en la vida de Lucas, pero Lucas no ha asesinado a nadie.

> Daiana se acaricia los talones de sus pies enfundados en medias que Lucas dijo que eran de puta.
>
> Daiana conoce a Lucas. Entonces, repite:
>
> –Matalo. (147)

Tal como se plantea, el acto de matar no es la reiteración de algo anterior en la vida de Lucas. El narrador deja registrada esa diferencia en el nivel de los personajes. Aun cuando la narración está abocada al mecanismo de la repetición de la historia, incluso el pasaje en presente acerca de los jóvenes adelanta que «se agazapa, en ellos, la necesidad de romper huesos en otros; de apuñalar a quien sea; de empuñar una 22, una 32 y, si es posible, una 38, y dispararle a un cuerpo […]», el cuerpo de Lucas manifiesta «estupor» (147), «perplejidad», «imposibilidad de asimilar palabras».

El episodio final en la narración de los jóvenes retoma la escena inicial en la que uno de los personajes no piensa, por lo tanto, actúa lo que la palabra ajena le indica que haga. A su vez, la presencia de un narrador cuyas intervenciones a modo de explicaciones o sanciones operan distintos efectos sobre el mundo de los personajes, da cuenta de un nivel superior de la narración a la que la diégesis de los personajes queda subordinada. De este modo, el narrador puede explicar el pasado, el presente y el futuro del mundo narrado. Ahora bien, el final del cuento plantea una situación en la que la muerte interrumpe la reiteración porque Lucas no logra asimilar esa indicación de su hermana con lo que tiene que hacer.

III.1-2 *Esto por ahora*: el fin de la historia

El último episodio de la historia de los jóvenes que se relata en el cuento, la indicación de Daiana a su hermano de que mate a Reedson, es también uno de los primeros momentos. Asimismo, es el hilo conductor de la novela *Esto por ahora.* Como ya dije en la presentación del autor, esta novela continúa la historia de los jóvenes pero una serie de modificaciones vinculadas al narrador fundamentalmente la narración en primera persona de Arturo Reedson, genera nuevas respuestas a los planteos del cuento. En gran medida, los cambios profundizan los efectos de los pocos momentos del cuento que escapan a la repetición de la historia.

El análisis de la novela que ofrezco a continuación tiene por objetivo exponer una serie de estrategias narrativas vinculadas al narrador que explican cómo, después de haber planteado que la narración de la historia no puede ser apropiada por los sujetos sino que se desarrolla en un nivel superior y ajeno a la diégesis de los personajes, la narración encuentra espacios que quiebran la mirada de la historia como una repetición de sucesos del pasado. Estos cambios que Rivera elabora entre el cuento y la novela que forman parte de la tercera etapa de su obra, vinculada a la narración de juventud, articulan una mirada acerca de la historia como un proceso ajeno al sujeto con una concepción diferente que cuestiona la repetición a través del problema de la narración misma. En este sentido, el discurso sobre la historia que explica todo suceso con remisión al pasado, se pone en tela de juicio tomando como punto de partida la capacidad de la narración para explicar la historia. De este modo, la lectura de ambas obras permite visualizar un planteo acerca

de la narración de la historia cuyas explicaciones son insuficientes porque el sujeto está inserto en el proceso histórico en relación antagónica.

Resumen de Esto por ahora

En esta obra, Cara´i guante le ofrece a Lucas matar a un hombre por dinero, usando el arma que robaron cuando asaltaron la pizzería, suceso que se relata en «Cría de asesinos». Lucas tiene, sin embargo, pendiente el pedido de Daiana: matar a Arturo Reedson. Entre los fragmentos que componen la novela, Lucas concreta lo que le pide Cara´i guante y también mata a Reedson.

Entre el primer capítulo, titulado «Lucas», en el que Cara´i guante propone a Lucas el asesinato, y el último, titulado «Arturo Reedson», en el que sólo se dice que Lucas mató a Reedson, los títulos alternan entre «Daiana» y «Arturo Reedson». En éstos, se producen distintos saltos hacia el pasado: Reedson afiliado al gremialismo y a la izquierda, mientras bajo el titulo Daiana, aparecen relatos acerca de su relación con Lucas, su padre –Benavídez– y con Cara´i guante. Al mismo tiempo que la narración hace saltos hacia el pasado, algunos elementos funcionan en relación al futuro a modo de anticipaciones. La fuerza de éstas parece imponerse de tal modo que Reedson morirá asesinado por Lucas cumpliendo el pedido de su hermana, sin embargo, Lucas también muere. Ahora bien, si la muerte de Reedson se explica porque Daiana la planea desde el comienzo del cuento pero también porque es el destino de estos jóvenes repetir la violencia fundada en la Conquista de América, la muerte de Lucas no se explica en la novela, a diferencia del cuento en el que todo se justifica por un hecho anterior.

Las anticipaciones narran lo que el proceso pre-subjetivo, planteado en el cuento en relación a la Conquista de América, destina a los jóvenes. Sin embargo, la interpretación de la historia se sostiene, se amplía y también se cuestiona. A través de los relatos que se dedican a la historia personal de Arturo Reedson y de algunos elementos que se insertan a través del otro personaje adulto, Benavídez, todas las historias tienen un punto de convergencia en el presente. De este modo, la narración histórica es la estrategia para aproximar el narrador a los jóvenes reiterando que éstos son parte de un proceso al que no tienen acceso como narración y cuyos *efectos* retornan a través de ellos. En este marco, Lucas mata a Reedson y también él

es asesinado. Ahora bien, este final en el que ambos se encuentran genera una serie de interrogantes que se comprenden en la medida que se analiza la función de cartas, informes médicos y grafitis incluidos en la novela y de un episodio en particular en el que los jóvenes destinados a robar desisten sin que haya un motivo explícito.

La estrategia del narrador: la historia en primera persona

En *Esto por ahora*, aunque técnicamente aparezca un narrador extradiegético, se transforma la relación disonante con lo narrado al introducir marcas de intradiégesis y homodiégesis. Cabe recordar aquí las palabras de Genette ([1985] 1998) respecto de estas categorías:

> Gil Blas es un narrador extradiegético porque no está *(como narrador)* incluido en ninguna diégesis sino directamente a la misma altura, aunque sea ficticia, que el público (real) extradiegético; pero dado que cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, un narrador homodiegético. A la inversa, Sherezade es una narradora intradiegética porque es, ya antes de abrir la boca, un personaje dentro de un relato que no es el suyo; pero dado que no cuenta su propia historia, es, al mismo tiempo, narradora heterodiegética. (57-58, cursiva en el original.)

Unas páginas más adelante, y luego de revisar las críticas a estas categorías acerca de las cuales admite las dificultades que suscitan, resuelve: «la adopción de un *yo* para designar a uno de los personajes impone, mecánicamente y sin escapatoria, la relación homodiegética, es decir, la certeza de que ese personaje es el narrador» (73, cursiva en el original.).

El cambio en la estrategia se puede constatar en la narración en primera persona secuenciada del siguiente modo:

a– Hablo para mí.

b– Miro una calle vacía.

c– Enciendo un cigarrillo, y miro una calle vacía, y escucho el silencio de una calle vacía (75)

Así se produce la relación imprescindible entre la pregunta del narrador extradiegético del cuento («¿Qué ve el hombre que fuma, en la calle vacía?»)

y la respuesta intra-homodiegética, teniendo en cuenta que Reedson ya es personaje en el cuento, que se enuncia en primera persona en la novela: «Hablo para mí […] miro […] enciendo […] escucho […]» (75).

Otra modificación es la ausencia de la ventana que en el cuento se instala como un recorte de la escena y colabora en la separación de los niveles narrativos. En la novela es visible la reducción de la distancia entre el nivel del narrador y el mundo de lo narrado en primera persona ya que al eliminar la ventana como marco que restringe la mirada, Reedson puede hablar de la ciudad. Además, el anuncio de monólogo interior explica que el narrador en primera persona no habla de lo que ve sino de sus propios pensamientos.

Así como se observa la separación del personaje respecto de la narración en virtud de,

- la calle y el vacío cuyos efectos de sentido ya se han analizado en relación a la narración interior,
- o incluso el tiempo presente –gnómico e iterativo– y el futuro,

el cambio de persona narrativa que introduce la primera persona en presente en *Esto por ahora*, coloca a Arturo Reedson en posición de narrador. Los límites de lo observado se amplían y superan la frontera del barrio por el que circulan los jóvenes, lo que permite reflexiones más totalizadoras desde el punto de vista de este narrador, es decir, de una voz incluida en la diégesis de los personajes, a diferencia del narrador extradiegético disonante del cuento. En este contexto, la narración de la historia no se desarrolla en un nivel diferente al de los personajes sino que Reedson habla de la historia a la que sí tiene acceso.

El espacio urbano se vuelve más amplio, comparado con los recorridos de los personajes acotados al barrio en el cuento. El efecto de ampliación también se produce en el tiempo, desde el que surge el relato de la historia. Más aún, en *Esto por ahora* se ven los recorridos por distintas ciudades: Reedson en Buenos Aires y los jóvenes, en la ciudad de Córdoba. Respectivamente:

> Éramos menos de veinte obreros de la fábrica *Tejidos Lander* los que llegamos hasta la puerta del sindicato textil de Villa Lynch, partido de San Martín, provincia de Buenos Aires. (48)
>
> Lucas, sentado en una silla del bar que enfrentaba a una plaza que recibió el inevitable nombre de San Martín (16)

El marco urbano denota espacios de anonimato y desamparo que permite a los jóvenes planear un asesinato, traficar armas e intercambiar grandes sumas de dinero en un bar, como marca del tiempo de los jóvenes:

> Esperó el retorno de Cara i´guante, y que Cara i´guante le tendiera, como le tendió, a su regreso al bar el suplemento deportivo del único matutino que aparecía en la ciudad (18)
>
> Una bufanda negra cruzaba las seis páginas del suplemento deportivo […] Y entre la página uno y la página seis, un sobre blanco con mil *mangos* […] y la 32 sin usar (19)
>
> –Córdoba mata– dijo el Facu (99)

En cambio, para Reedson, la ciudad ha sido el espacio de la idea de revolución de la década del ´50, al congregar a los gremios y los partidos políticos. También es el lugar del fracaso de la revolución sofocada por el estado de bienestar que proporcionó acceso a la propiedad privada y bienes de consumo a la clase obrera:[10]

> Las puertas del sindicato textil de Villa Lynch estaban cerradas. […]
>
> No estaban las armas que […] servirían para defender las conquistas sociales que nos otorgaron El General y la Abanderada de los humildes. (49)

---

[10] Todo el primer capítulo titulado «Arturo Reedson» está dedicado a la vinculación del personaje con el bombardeo a la Plaza de Mayo el 16 de Junio de 1955. Este suceso fue el que inició la caída del presidente Juan Domingo Perón, y culminó en septiembre de 1955. El ataque a Plaza de Mayo y Casa Rosada fue llevado a cabo por un sector de la Aviación Naval del Ejército Argentino. Dice María Seoane (2005): «Perón lograba hacia abril de 1955 mantener la hegemonía, no sin fracturas en Ejército y Aeronáutica pero el 90 por ciento de la Marina era católica y antiperonista». Si bien el suceso es de una complejidad de la que no se puede dar cuenta en este trabajo, las siguientes palabras de Roberto Bardini (2005), que incluyen dichos de Juan Domingo Perón, se aproximan a lo que Rivera apunta del proceso:

> Perón no quería enfrentamiento entre las fuerzas armadas y, mucho menos, entre militares y trabajadores. Aquel 16 de junio de 1955, después del primer bombardeo a la Casa de Gobierno, el general le ordenó a un mayor del ejército que fuera a hablar con el secretario general de la CGT:
>
> –Ni un solo obrero debe ir a la Plaza de Mayo –le dijo al oficial. Y refiriéndose a los aviadores navales, agregó: –Estos asesinos no vacilarán en tirar contra ellos. Ésta es una cosa de soldados. Yo no quiero sobrevivir sobre una montaña de cadáveres de trabajadores.

En Córdoba, la plaza San Martín, el Cabildo, la Catedral y los bancos describen el centro de la ciudad donde se ubican las instituciones que tienen la marca de la Colonia y de la lucha por la emancipación. Por ese espacio circulan los jóvenes, como sujetos de aquel proceso colonizador que se configura en el centro de la ciudad. A partir de los sentidos contrastivos que los espacios urbanos conllevan, se puede elaborar una secuencia que se inicia con la Conquista de América, seguida por los intentos de cambio procurados por la actividad gremial y revolucionaria, y finalmente, la síntesis en la actualidad que repite el destino. Reedson se coloca como sujeto de ese proceso por su participación en las luchas gremiales que condensan la actividad de la izquierda en Argentina, pero el cierre de la secuencia permite elaborar otra explicación que se une a la del cuento: es la confirmación del retorno de la historia en la actualidad. En este sentido, hay un acercamiento entre el narrador extradiegético del cuento y el narrador intra-homodiegético de la novela, relación que Cohn llama «consonancia»:

> Miro la calle vacía.
> Fumo.
> Y pienso en la revolución que no hicimos. (77)

La secuencia narrativa que demuestra esta hipótesis puede resumirse en los siguientes momentos:

– en «Cría de asesinos» se establece que «Ellos, los adolescentes, los jóvenes, los chuecos, los flacos, son criollos. Portan apellidos criollos: descienden –y eso, también, lo ignoran– de la España católica.» (143)

– mientras en *Esto por ahora*, Arturo Reedson comprende el proceso histórico diciendo en presente «La revolución que no hicimos» (77)

– y los jóvenes confirman la inevitabilidad del destino al decir que «–Córdoba mata» (99)

Los relatos acerca del pasado de Reedson se sintetizan en las palabras anteriores, que son las que funcionan abreviando la distancia entre los sucesos a través del establecimiento de la relación de *efecto* pues los jóvenes desconocen las causas de un proceso que «mata».[11] Esta relación aparece en las marcas

[11] Tomo la noción de *distancia* como la define Bal (1997): «By "distance" I mean that an event presented in anachrony is separated by a interval, large or small, from the

temporales que introducen los dos tiempos: el del suceso interior en presente –«pienso» y la narración interior – «no hicimos»–. No obstante, la ausencia de presente gnómico y los relatos que narran los levantamientos revolucionarios indican los intentos de interferir en la repetición de la historia.

Espacios en la narración de la historia

La revolución que no sucedió indica qué hubiera cambiado, y fundamentalmente se trata de los efectos de un proceso que se reitera, es decir, la historia de los jóvenes. Reedson se refiere a esos rasgos instalados con la Colonización que se definen en «Cría de asesinos»:

> Ellos, los adolescentes, los jóvenes, los chuecos, los flacos, son criollos. Portan apellidos criollos: descienden […] de la España católica, bendecidos por el Dios inventado por los ricos […]
>
> Llegaron banqueros astutos y voraces a las orillas de América del Sur […] (143-144)

Luego, estos mismos espacios se hacen presentes en *Esto por ahora*. La referencialidad que insertan la Catedral (16), el Cabildo (16), los bancos (17) que rodean la Plaza San Martín marcan el recorrido de los jóvenes retomando el planteo sobre la repetición de la historia.[12] Contrapuestamente a esos espacios, el presente ofrece otros como el «refugio» creado por Natalia Duval. Así como Reedson narra intentos de cambiar el rumbo de la historia en el pasado, piensa en Natalia Duval y narra en tiempo futuro, la posibilidad de una interferencia en la repetición:

> Y los pichones de malandras entrarán en el refugio que Natalia construyó para ellos, en ese barrio […] y catalogarán qué podrían llevarse en una incursión que alimenta sus codicias y sus atávicas incompetencias para ejecutar un robo, sin que contralor alguno lo advierta.
>
> Y después desistirán de ese agónico emprendimiento de sus imaginaciones, y nunca, nunca sabrán por qué. (88)

"present" […] (89).

[12] Fundada siguiendo el modelo de Plaza Mayor en 1577. En 1916 se instala el monumento que le da nombre.

Tanto como la rigidez del pasaje en tiempo presente en «Cría de asesinos», lo «atávico» vuelve a ligar a los jóvenes a una herencia, pero el suceso que no se realiza abre una falla por la que algo diferente a lo destinado emerge, en relación a una institución que es, a su vez, una fisura en el sistema institucional. Ese «refugio», para «pichones de malandras», desafía los atavismos, quiebra la sentencia gnómica establecida en «Cría de asesinos» según la que «ellos son» ladrones y asesinos pues, por algún motivo que no conocen, «desistirán».

En síntesis, el espacio se desdobla entre Córdoba y Buenos Aires diferenciando un proceso pre-subjetivo en el que los sujetos no tienen injerencia –la Conquista Americana que retorna a través de los jóvenes– y un proceso histórico en el que Arturo Reedson ha participado –la revolución–. Luego, una segunda instancia espacial que enfoca los sentidos de la colonización en el centro de Córdoba mientas, en los márgenes de la ciudad, se establece un refugio. Fuera del centro colonial, los hijos de la Conquista de América buscan el amparo de un lugar que los libera del destino atávico.

La primera aparición de Natalia Duval en el cuento forma parte de la narración interior de Reedson, quien refiere a las breves notas que ella le deja:

> *Te oigo toser.*
> *¿No sería bueno que te hicieras ver en Medicina Ambulatoria del Privado, como «particular» si no tenés el carnet de Prensa inscripto?* (133, cursiva en el original)

Esa breve nota de Natalia Duval no sólo ofrece información acerca de Reedson, sino que produce el efecto de un discurso que el narrador no puede narrar. El narrador justifica en el cuento esta imposibilidad respecto de su relación con el personaje: «Arturo Reedson nunca terminará de definir, para sí, qué pretende vencer Natalia Duval» (134). En la novela, las palabras de Natalia ingresan al relato desde lo ya escrito, mediante las cartas que ella escribe durante la visita a su hijo, es decir que, la separación que primero señala el narrador disonante en la relación entre personajes, reaparece además en la narración en primera persona:

> Miro a Natalia que levanta, en una ciudad que fue la más arisca y descomedida de esta república de desgraciados, un refugio para adolescentes que repudian las virtudes que una burguesía filantrópica confirió al trabajo y al consumo frugal y, también, sano. (104)

Así como el refugio que Natalia Duval construye para los jóvenes funciona como un suceso inexplicable, sus actos exceden las apropiaciones del narrador en el cuento, el narrador en primera persona de la novela tampoco puede dar cuenta del sentido de sus actos. Sin embargo, entre los relatos que retoman sucesos del pasado de Reedson se encuentran rasgos que permiten asociaciones y explicaciones de la repetición de la historia. Una de ellas se refiere a la actividad gremial del personaje, enmarcados en la revolución argentina de 1955:

> –Ustedes recuerdan las palabras del compañero Diniz –dijo Arturo Reedson–, hará de esto dos semanas, cuando nos reunió, un mediodía, en este patio, y nos anunció que se preparaba un levantamiento contra el gobierno … […]
>
> Sí: recordaban. Y no les importaron demasiado: tenían, sin pagar, dos o tres o cinco cuotas de la hipoteca que pesaba sobre la casa que compraron (43)
>
> Tres años son muchos años para que el agradecimiento embelesado, y el avaricioso, no se escurra por las alcantarillas abiertas de la memoria de los que aprendían, ostentosos e insaciables, el grato oficio de nuevos ricos. (48)

Evidentemente, los jóvenes y los trabajadores reunidos por Reedson, sin ser los mismos, no escapan a ese rasgo atávico que se inscribe en el relato con remisión a la Colonización de América, y retornan –a lo largo del tiempo– a modo de *efectos*. La narración relata en términos similares la comprensión de la dictadura:

> Pancho Eclert va a morir, a dos o tres días de esa tarde de invierno de 1977. O un mes después. ¿Importa el tiempo que distanció esa tarde de invierno de 1977, que nos unió a Pancho Eclert y a mí bajo los brillos pálidos, evocadores de *La ideal*, y nuestros silencios y los cafés humeantes que él y yo tomamos antes de que se fuera el domingo, antes de que los asesinos se acostaran con sus atavismos patrióticos y su asignada, ineludible misión […]? (104-105)

La ligazón atávica establece nexos entre los trabajadores y los dirigentes gremiales que desistieron de la revolución, los asesinos que instalaron el régimen dictatorial en los ´70 y sus víctimas, y los jóvenes como último eslabón en la cadena de repeticiones. No obstante, la figura de Natalia Duval genera en la narración el espacio de lo inexplicable tanto para el narrador en tercera persona del cuento como para el narrador en primera persona en la novela. Además, vinculando la interpretación de sus actos que se hace desde esas dos

modalidades narrativas con la referencia al espacio colonial en Córdoba, a partir de este personaje se cuestiona el texto acerca del origen de los jóvenes, y por lo tanto, la interpretación de la historia como repetición.

El efecto autobiográfico

Las referencias a las ciudades de Buenos Aires y Córdoba están íntimamente relacionadas con un efecto autobiográfico. En *Esto por ahora,* hay tres formatos que despliegan el régimen del relato; entre ellos, el graffiti (Brighenti, 2007: 1) definido por Andrea Brighenti como una «práctica intersticial» que implica la imposibilidad de identificar rasgos estables, pues éstos surgen en función del discurso que se lo apropia.

En la novela, los grafitis son marcas del recorrido urbano que la diferencia del cuento:

> CAFÉ
> Y DOS CRIOLLITOS
> 2.30 (31)
>
> GATÚBELA COGE DE PARADA
> TRATAR AQUÍ (28)

Aparecen otros grafitis que tienen en común el anonimato por su relación con prácticas ilegales o punibles en determinado contexto político:

> DIOS APRIETA PERO NO AHORCA.
> ESTRANGULA. (55)
>
> LIBERTAD A LOS PRESOS POLÍTICOS (50)
>
> LIBERTAD A TOSCO
> Y A BIZZI
> AL CHOCHI PAEZ Y AL GRINGO MASERA. (69)

Como se ha dicho, no es posible sostener que se trata de marcas referenciales, en todos los casos; pues –en posición similar a grafitis de tipo publicitario, dejando marcas del entorno urbano– aparece un tercer tipo de grafiti que se

puede identificar por su colocación en el relato y por la función que cumple pero cuya procedencia refiere más al autor que al entorno:[13]

> PIENSO QUE NUNCA MÁS
> VOLVERÁ A HABLAR.
>
> WILLIAM FAULKNER (88)

> ¡HE AQUÍ EL TIEMPO DE LOS ASESINOS!
>
> *Iluminaciones*
> ARTHUR RIMBAUD (100)

La función de estas inclusiones es establecer marcas referenciales que ponen en tensión la línea autobiográfica de la obra de Rivera y la línea de la novela histórica. De hecho, la colocación en un mismo nivel de esos textos ajenos, ya sean provenientes del espacio urbano o la cita literaria, incluso en relación al título del cuento que antecede a la novela, da cuenta de las mismas transformaciones que se vienen observando. En cada estrategia analizada, desde una narración extradiegética disonante que explica el origen de los jóvenes e interpreta la historia como repetición hacia la introducción de sucesos, como cuando Daiana pide a Lucas que asesine a Reedson en el cuento, y espacios, como el refugio de Natalia Duval, la narración incluye la palabra ajena sin someterla al trabajo de apropiación del narrador.

Más allá de si estos textos que se han colocado en la categoría de grafitis dando cuenta de marcas referenciales son verificables o no, cumplen la función de marcar las esferas de las que proviene el material. Es viable sostener que estos formatos ingresan en la narración por la cercanía al personaje, ya sea porque coinciden con lo que sucede en el marco del barrio o por la reminiscencia del pasado vinculado a la militancia política. Más aún, estos textos ajenos se acercan a lo autobiográfico en tanto remiten al «no-lugar» de encuentro entre Andrés Rivera y Arturo Reedson. A diferencia del cuento en el que Reedson es personaje, la primera persona en la novela recupera la

[13] Aportan a esta interpretación, los epígrafes que sólo aparecen en los capítulos titulados Arturo Reedson, y comparten con estos últimos grafitis la procedencia es literaria. La diferencia radica en que los epígrafes no ingresan al mundo del relato, por eso no se los ha incluido en los formatos que crean conflictos en el régimen de la ficción.

presencia del «alter ego literario» que como el autor fue periodista, militó en el Partido Comunista Argentino y reside en la ciudad de Córdoba.

Los rasgos autobiográficos se perciben más claramente en la novela, por toda la carga referencial a la trayectoria política de Andrés Rivera: [14] su paso por la industria textil y la lucha gremial, la mención del Hospital Privado, institución reconocida en la ciudad de Córdoba, y de su primera profesión en las notas de Natalia Duval donde refiere al carnet de prensa. Nuevamente, se trata de una pausa en el relato operada por la introducción de textos en tiempo presente, en este caso, sin embargo, no se encuentra ninguna expresión gnómica. La estrategia consiste en la introducción de una serie de datos que borran las fronteras entre el narrador, el personaje y el autor, y que también involucran al lector en la medida que puede reponer las marcas referenciales.

Los señalamientos de un tiempo y un lugar reconocibles y vinculables al autor marcan una notoria oposición al uso del presente gnómico. En este sentido, la diégesis de los personajes se amplía espacialmente de tal modo que abarca múltiples aspectos en tiempo presente, en contrapunto con la ampliación temporal del cuento cuya función es abarcar todo el proceso histórico en una perspectiva única. Ahora bien, en el presente de la novela, el pasado produce efectos, tal como se puede observar en relación al análisis del espacio de la ciudad en el que las instituciones coloniales están presentes, al mismo tiempo que otros espacios escapan a la determinación histórica como el refugio de Natalia Duval. Mientras los primeros develan, los segundos interpelan el curso de la historia como la mención de los apellidos (Tosco, Bizzi, Paez, Masera) de los presos políticos durante la dictadura militar entre 1966 y 1973.[15]

---

[14] En el apartado dedicado a la presentación de Andrés Rivera se ha desarrollado su trayectoria y se encuentran varios de los datos biográficos que la novela desarrolla.

[15] Agustín Tosco, Domingo Bizzi, José Paez, Carlos Masera reconocidos gremialistas vinculados al Cordobazo (1969) y al Viborazo (1971) durante el gobierno de facto autodenominado Revolución Argentina, que destituyó al presidente constitucional Arturo Illia. En ambos casos se trató de huelgas y levantamientos armados en los que estudiantes y obreros enfrentaron la represión policial indicada en el primer caso por Juan Carlos Onganía y por Roberto Marcelo Levingston en el segundo.

El segundo capítulo titulado «Arturo Reedson» registra los últimos tres meses de vida de Zulema S. de Reedson.[16] Con encabezado a modo de informe, el registro día por día, es interrumpido por paréntesis que introducen la narración en primera persona. Las notas, van dejando marcas que luego son explicadas, pero como rupturas con el relato se entienden en relación a referencias que conducen la comprensión del nivel del narrador en estrecha proximidad con el autor:

> Octubre 27.11.45 horas
> *(Mamá me dice que está en el mercado. Mamá me dice que la lleve a casa. Mamá me dice que llegó a la frontera polaca, y cómo, me dice mamá, va a volver a Proskurov. Mamá durmió desde las 9.30 horas. Apenas yo pestañeo, abre los ojos).*
> Centellograma: 18.00 horas (60, cursiva en el original)

> *([…] Mamá me sonrió: dulce cara de convaleciente. La misma cara que enfrentó a las pesquisas, el 31 de diciembre de 1944, mientras las pesquisas tiraban al suelo* Pago chico, *y textos de Luis Franco, y el informe de una reunión «clandestina» del CC del PC argentino que se reunió, mayo de 1943, en la Córdoba gobernada por Amadeo Sabatini…Papá detenido e incomunicado en el Departamento de Policía, Orden Social, desde las cinco de la tarde del 31 de diciembre de 1944… García Lorca, ven a mí).* (63, cursiva en el original)

El pasado de Reedson empieza a aparecer en estos fragmentos produciendo efectos autobiográficos, desplazamiento que es claro en la introducción de la primera persona:

> Yo, que miro la calle vacía, aquí, en un barrio de Córdoba, fui ese muchachito que marchó, en silencio, un primero de mayo de 1937, de la mano de su padre, y bajo un tumulto de banderas rojas, y que se iniciaba en el aprendizaje de un destino. (93)

En este sentido, los partes médicos se hacen doblemente productivos en relación a la narración interior de los recuerdos, primero en cuanto al registro de textos que pausan la narración en tiempo presente sin generalizaciones gnómicas, y segundo, porque contienen elementos que introducen efectos

[16] El nombre de la madre de Andrés Rivera era Zulema Schatz, nacida en Ucrania (Camarero, 309).

autobiográficos. Tomando como punto de partida las iniciales del nombre del escritor y del narrador-personaje, a las que pueden agregarse datos de la vida de Rivera, los formatos textuales que introducen la palabra ajena en la novela sugieren menos la necesidad de verificar esas marcas referenciales que la pregunta por la narración de la historia como una construcción textual que yuxtapone registros diferentes del pasado. Ahora bien, las intervenciones en los partes médicos hacen perceptible un sujeto que interpreta el presente con remisión al pasado, pero ya no se trata de las explicaciones del narrador extradiegético disonante, sino del narrador en primera persona.

Al insertar textos que contienen material referencial, se agrega el tipo de marcas que diferencian y exhiben la transformación de la instancia del narrador. El narrador intra-homodigético explica su propia historia desde un lugar que le permite visualizarla y, al mismo tiempo, hace notable un trabajo similar al del autor con los textos que no son narrados sino que aparecen en la novela como textos ajenos.

La consecuencia fundamental es que, a diferencia de lo que expuse acerca de «Cría de asesinos» en donde los personajes no tienen acceso a su propia historia, Arturo Reedson reconstruye su pasado, reconoce el momento iniciático e incluso se permite una sanción en el orden del monólogo interior que reflexiona sobre la narración misma: «Aprendizaje de un destino: no jodás, Arturo Reedson, con la lustrosa, vacía idiotez de la palabra.» (93). A partir de esta idea, es fácil vincular el proyecto narrativo que separa la historia de los sujetos con esta afirmación que recae sobre el poder de la palabra para narrar la historia. Todo el proceso de *narrativización* que se remonta a la Conquista de América es puesto en tela de juicio como explicación de los sucesos posteriores puesto que entre la palabra y los hechos, es decir, entre la narración del sujeto y lo sucedido hay una distancia irreparable.

En síntesis, tanto los grafitis, las cartas como los partes médicos son recuperados por el narrador en primera persona. Dado que estos textos dan cuenta de una palabra ajena que no puede ser asida por el narrador, se insertan en el mundo narrado desplazando los procedimientos que producen los retornos de la historia a modo de *efectos* y poniendo en un lugar central la pregunta por el lugar del sujeto en la narración de la historia. Las notas de Natalia Duval le hablan a Reedson, los grafitis hablan de Reedson y los partes médicos están interceptados por la narración en primera persona de Reedson. De este modo, el sujeto está incluido en palabras ajenas, esas escrituras lo involucran así como él interviene en ellas.

La última repetición

El planteo anterior en cuanto a los cambios que genera la voz narrativa y la inclusión de textos ajenos, y cómo estos procedimientos repercuten en la comprensión de la historia, explica el desenlace de la vida de Reedson y de Lucas.

El lugar de Daiana se transforma en cuanto Lucas cumple con su deseo de matar a Arturo Reedson. La razón para matarlo está en el cuento: «-Si los dejás hablar, esos te pudren» (147); y así como el plan para el asalto a la pizzería es de Daiana, la muerte de Reedson también. Precisamente, su muerte se produce en el marco de la narración en primera persona. En la novela el sentido del asesinato se completa en relación al proceso histórico: «-Matalo– susurró Daiana–. Es viejo y es *zurdo*» (55, cursiva en el original). Cuando ella se refiere a «esos» en el cuento, no es posible completar el sentido; pero, en la novela, en la que se despliega la narración de Reedson, aunque son varios los indicios de que su asesinato está motivado por su pasado político, los motivos del plan de Daiana se comprenden retomando las palabras de Benavídez, teniendo en cuenta su vinculación con la dictadura militar, cuando dice: «Si habré bajado zurdos yo.» (9)

La idea de que Daiana reitera el discurso del padre, en *Esto por ahora* se hace explícita:

> Al Facundo no pareció importarle que yo le dijera, con la voz que ponía Don Benavídez para manosear a las putitas de arriba abajo, que cuidara al Lucas. (25)
>
> No se mueva, le dije al Facundo. No hable sin mi permiso, le dije al Facu. Y alcé la mano para darle un cachete en la cara de lindo que tiene el Facu. (26)

Así como Daiana no logra dimensionar el sentido histórico que rodea al personaje de Reedson, no ha podido interpretar que matar para Lucas, en la lógica de la historia como repetición, es lo que anuncia su propia muerte en el cuento:

> Pero Lucas, todavía no había matado.
>
> –Matalo– susurró Daiana.
>
> La cara de Lucas cambió. ¿Estupor en la cara de Lucas? ¿Perplejidad en la cara de Lucas? ¿Imposibilidad de asimilar palabras que conformaban un acto que su cuerpo no tenía registrado, que no fue incluido entre sus contados desprecios? (2004: 147)

Los indicios se organizan en torno a Cara´i guante pues sus cualidades son suplementarias respecto de Lucas, desde el punto de vista de Daiana: «Cara´i guante poseía un coraje y una impavidez frente al peligro que Daiana no encontró en ningún otro tipo, incluido Lucas, hasta donde ella podía recordar.» (2004: 129) Del mismo modo, Lucas intenta comprender a quién se enfrenta pero, como Daiana piensa por él y los rasgos del otro personaje son desconocidos para Lucas, no lo logra: «*Qué dijo la Daiana, carajo, de Cara´i guante*» (17, cursiva en el original). Tampoco Daiana es capaz de interpretar los alcances de lo que ella misma ve en ese personaje. Cuando Facundo –Cara´i guante– la visita, ella utiliza el mismo recurso que con los demás para que haga lo que ella pide: su cuerpo. Sin embargo, en esta oportunidad no consigue lo que quiere, por lo tanto, la muerte de su hermano no puede ser explicada más que como la repetición de otros hechos de violencia, es decir, el asesino es asesinado.

El último capítulo de la novela, se titula Arturo Reedson y lleva el epígrafe de Enrique Lallemant, «Siempre se empieza de cero» (107). El capítulo está compuesto por unas pocas líneas:

> Lucas, erizados los arbustos amarillentos dentro de su cabeza, mató a Arturo Reedson.
>
> Un tarde lluviosa de agosto, y cordobesa, Natalia Duval dejó que los vientos rojos del Este se llevaran las cenizas de Arturo Reedson. (109)

Finalmente, el «zurdo» ha muerto y también su asesino. Este final extradiegético hace converger las preguntas acerca de la repetición de la historia. Si, por un lado, muere el personaje que en la intradiégesis ofrece explicaciones y luego se pregunta sobre la posibilidad de transformar el sentido de los sucesos, también muere su asesino, el personaje que no piensa y cuyos actos están siempre vinculados a la palabra ajena. Asimismo, el epígrafe del capítulo final detiene ambas formas de comprender la historia en un punto «cero» y es en este que Natalia Duval está, como personaje, incluida en la diégesis. Precisamente, la figura que atraviesa las dos obras en relación a los que no puede ser explicado siguiendo la lógica de la historia como repetición, es el mismo personaje que crea un lugar en el que los jóvenes desisten de lo que está destinado para ellos.

Síntesis

A lo largo del análisis de «Cría de asesinos» y *Esto por ahora*, se puede observar que Rivera elabora un proyecto narrativo que comienza definiéndose por un trabajo sobre la narración, con especial atención al narrador, que plantea la historia como una repetición que no puede ser apropiada por los sujetos involucrados en ella. Mediante la narración extradiegética, los relatos dedicados a los distintos personajes son sometidos a una autoridad que los administra desde un nivel superior al que los personajes no tienen acceso. Los efectos de este desconocimiento se hacen ostensibles en la relación entre la palabra y el cuerpo como un vínculo atravesado por la palabra ajena. Aun cuando la narración penetra en los pensamientos de uno de los personajes, Arturo Reedson, la explicación de los sucesos acontecidos es aportada por el narrador extradiégetico remontándose al pasado de los personajes y a todo el proceso histórico en el que están insertos sin saberlo, fortaleciendo su dominio sobre el relato al someter al personaje de Reedson, eje de la narrativa autobiográfica de Rivera, a la voz del narrador. De este modo, aunque en el nivel de los personajes se encuentran algunas explicaciones posibles para comprender la historia a través del personaje de Reedson, el origen del proceso histórico se atribuye a la Conquista de América. Esta explicación detiene la narración y expresa en tiempo presente su versión de los hechos como un constante retorno de efectos de algo anterior.

En relación a los jóvenes, el mismo texto sostiene que están destinados a repetir la historia. Ahora bien, como esa explicación se ofrece en el marco extradiegético, la conclusión al respecto es que la repetición está fundada en el desconocimiento de la narración que cuenta su propio pasado.

En síntesis, la narración extradiegética y el pasaje en tiempo presente forman parte de una diégesis diferente a la de los personajes, por lo tanto, estos no pueden hacer propia la narración de la historia en la que están insertos. En los términos de análisis que he propuesto para mi trabajo esto significa que la *subjetivación* consiste en la repetición de los efectos de la historia y que este proceso se pone en marcha mediante la separación de los sujetos y su pasado.

La novela modifica paulatinamente la situación de la voz narrativa produciendo renovaciones en los sentidos por ella creados en el cuento. En primer lugar, el narrador extradiegético es desplazado por la primera persona que corresponde a Arturo Reedson. Este cambio se extiende hacia otros aspec-

tos de la narración de tal modo que ya no hay una autoridad por fuera del nivel de los personajes que ordene y justifique los hechos. La narración de Reedson hace perceptibles las dudas de un narrador en primera persona, que se traducen fundamentalmente en la imposibilidad de narrar textos ajenos y también en la pregunta de Reedson en cuanto a si conocer la historia y poder contarla es suficiente para resolver las repeticiones. Esta pregunta impacta en la narración extradiegética que es predominante en el cuento y, por distintos caminos, pierde su capacidad de dar cuenta de los sucesos de la novela. Asimismo, en cuanto a la línea autobiográfica que se desarrolla en torno al personaje de Arturo Reedson como reconocido alter ego literario del escritor, estas reflexiones encaminan el mundo narrativo hacia la búsqueda de Rivera de poner en tensión la escritura literaria y la dimensión política que conlleva la tarea de contar la historia reciente. Ahora bien, entendida esa presencia como un *efecto autobiográfico*, el trabajo escriturario no conduce a la develación de las causas y consecuencias de los procesos históricos sino a una estructura posible de la narración, cuya posibilidad se pone en marcha mediante los sujetos en relación antagónica con los hechos y su relato.

Al revés del cuento en el que la historia es comprensible a partir de un hecho originario, en la novela ni los personajes ni la narración misma son aprehensibles por el narrador en primera persona. En consecuencia, distintos aspectos de la novela se disponen para que sucedan hechos que la narración del pasado no puede justificar. Se trata de momentos en los que algo diferente a la destinación sucede, algo que no es efecto de la historia, algo que remitiéndome al título cancela la indagación en el pasado y afronta el presente: «esto por ahora».

El hecho final es el asesinato de Reedson. Lucas lo mata como estaba previsto. También Lucas es asesinado, lo que en la lógica de las repeticiones, estaba previsto también. Sin embargo, la muerte de ambos, hace converger las dos historias en un mismo punto a partir del cual la narración no puede continuar.

Mi lectura de este final se puede sintetizar en dos aspectos que refieren a la narración impropia:

– en el cuento, los personajes no pueden acceder a la historia, aun la que narra sus propias vidas, por distintas operaciones vinculadas al lugar del narrador mediante las cuales la comprensión del sentido de los hechos sólo se produce fuera del mundo narrado,

– en la novela, los efectos de la historia se encuentran en un punto cancelando la posibilidad de repetición.

Con Reedson y Lucas muere la visión de la historia como retorno y también la visión de la revolución como posibilidad de transformar el proceso histórico. Sin estos dos marcos, que son las líneas centrales del lugar del sujeto en la narración de la historia, ya sea porque a través de él retorna el pasado (Lucas) o porque es el que intenta torcer el destino de repetición (Reedson), Rivera cierra dos modos de comprender la historia como aquello que está por fuera del sujeto, como una narración impropia. En su lugar, aparece como personaje la figura de Natalia Duval que atraviesa los textos sin ser parte de la historia como repetición, encarnando la posibilidad de una narración propia en la medida que no puede ser subsumida a la explicación ajena.

El trabajo con la elaboración de *efectos* conduce a una construcción de la subjetividad juvenil que resulta de un proceso pre-subjetivo inaccesible a los jóvenes. Ahora bien, las flexibilizaciones a las que la narración se somete a sí misma –textos que no son narrados, diálogos en estilo directo, grafitis, cartas, partes médicos, preguntas acerca del poder de la narración y de la palabra respecto de lo que quiere decir– conducen el relato a algunos momentos en que los atavismos se mantienen pero por alguna razón desconocida, los jóvenes escapan de su destino histórico.

A pesar de la insistencia en los retornos, se repite el juego riveriano en el que, cuando el peso de lo previsto está por caer inminentemente para encajar en el punto exacto, –esto sería que los jóvenes roben–, un sin-sentido sacude las estructuras. Y es en este punto en que el trabajo que sostiene la determinación de la narración sobre los sujetos, a través del narrador extradiegético disonante, se ve confrontado con su propio núcleo de desconocimiento.

El tránsito del cuento a la novela, en la que la voz narrativa se somete a un proceso de desajuste de cada una de las características que la definen en el primero, finalmente plantea que el vacío de sentido, el punto cero de la narración es el espacio mediante el que puede producirse un cambio en el curso de los hechos.

La narración de la juventud que propongo identificar con la tercera etapa de la obra de Andrés Rivera cuestiona su propia relación con la historia, atravesando el vínculo entre sujeto que lucha contra un proceso exterior a él, característico de la primer etapa, así como la noción de sujeto mediante el que

la historia retorna. El punto final de *Esto por ahora* aloja la pregunta acerca del sujeto visible en el lugar que escapa a la narración ajena. Sin embargo, eso aún no logra traducirse en el relato de la propia vida.

III.1-3 Pablo Ramos: vida y narración

Introducción

En las siguientes páginas analizo las estrategias narrativas que en *El origen de la tristeza* plasman la relación entre la palabra ajena y la narración propia a través de la que emergen dos procesos estrechamente vinculados al tránsito de la infancia a la juventud: primero, la separación respecto de las *narrativizaciones* y *destinaciones* adultas, y segundo, el problema de la *subjetivación* cuando narrar implica la experiencia de separarse de la palabra adulta. Ahora bien, la primera persona de la voz narrativa en la poética del autor significa una elaboración singular del género autobiográfico en virtud de un tratamiento literario mediante el que el material de la experiencia personal es sometido a una confrontación con los límites de la palabra para narrar los efectos que los sucesos del pasado producen en el sujeto.

Dado que estas cuestiones son muy importantes para el escritor y que por ello se ha dedicado en repetidas ocasiones a explicar su posición al respecto, antes de adentrarme en el análisis, retomo las líneas que considero más sobresalientes en el debate que gira en torno al género autobiográfico planteadas en el apartado de la Introducción titulado «El efecto autobiográfico». Posteriormente, recopilo los dichos del escritor al respecto.

Presentación

Pablo Ramos nació en 1966 y creció en el partido porteño de Avellaneda. Su carrera como escritor es corta pero exitosa. Aunque había comenzado con la publicación del libro de poemas titulado *Lo pasado pisado* (Tierra firme) en 1997-con subvención del Fondo Nacional de las Artes–,[17] logró notoriedad

[17] El Fondo Nacional de las Artes es un fondo de subsidios para el fomento de actividades culturales en la República Argentina. A través de premios –desde 1963–, subsidios y créditos, desde 1958, apoya proyectos artísticos y culturales en nombre de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación (<http://www.fnartes.gov.ar/>).

en el campo literario argentino cuando su libro de cuentos *Cuando lo peor haya pasado* (Alfaguara, 2005) obtuvo el Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes en 2003 y el Premio Casa de Cuento, que otorga Casa de las Américas, en 2004.

Ramos se consolidó como narrador con su primera novela, *El origen de la tristeza* publicada por Alfaguara en el año 2004, y en 2007 la misma editorial publicó *La ley de la ferocidad,* novela en la que retoma el personaje de la anterior. En 2010 llegó a las librerías la tercera entrega de esta serie. La primera novela narra la vida de un niño y, en particular, la relación con su padre, la segunda, los efectos de la muerte del padre, y la última, titulada *En cinco minutos levántate María*, gira en torno a la madre.

A pesar del rápido reconocimiento de Ramos en el ámbito de la narrativa, no hay, hasta el momento, publicaciones críticas dedicadas a su obra. El trayecto de consagración de su escritura se plasma, por un lado, en los premios que ha recibido y, por otro, en el interés que ha despertado su narrativa entre los escritores. Por estos motivos es difícil reconstruir el desenvolvimiento de esa recepción, sin embargo, los elementos dispersos pueden ser significativos si se abordan con la intención de comprender su trayectoria literaria. Con este objetivo, en las próximas páginas presento, en primer lugar, algunos textos que proponen claves de sentido acera de la singular relación de Pablo Ramos con el mundo editorial, con sus contemporáneos y con los marcos de lectura que suscita la escritura crítica. En segundo lugar, ofrezco los elementos que considero más claros para comprender la particular relación que Ramos establece con las reseñas y comentarios acerca de su obra. Dado que el escritor define en diversas entrevistas un modo de escribir en el que la auto-referencia en sus obras es menos una estrategia narrativa para hablar de sí mismo que una elaboración de recursos próximos a la narración de la propia vida, los elementos autobiográficos funcionan como vehículo para cancelar la distancia entre la vida y la literatura. De tal modo, el acercamiento de ambas no sólo afecta al autor sino también al lector.

La sombra del padre

A continuación me interesa visualizar de qué modo se presenta al autor desde la editorial que publica su narrativa extensa. Es importante recordar aquí que Alfaguara es una editora caracterizada por su dinámica vinculada

a los procesos de transnacionalización de los capitales que tuvieron lugar en América Latina en los años ´90,[18] y que Pablo Ramos llega a ese circuito unos años después de la crisis del impacto de esa transformación en la República Argentina. También es significativo tener en cuenta que el escritor ingresa al catálogo de la editorial contando con algunos premios que avalan esa rápida carrera.

La reconocida escritora colombiana Laura Restrepo es quien presenta *La ley de la ferocidad*, para la página web de Alfaguara,[19] insertando la novela en la tradición que se apoya en nombres sumamente familiares para los lectores en el ámbito de la literatura:

> Desde Hamlet hasta La invención de la soledad, de Auster, la sombra del padre es un tema decisivo y tormentoso donde el autor va al muere si, en vez de arriesgar un salto mortal, se queda en la anécdota o el eufemismo. Aquí Pablo Ramos se la juega a dentelladas y escribe con ferocidad, desde el propio título. Quizá por eso mismo el resultado final es tan dulce. Gran novela, así con mayúscula, GRAN NOVELA. (Mayúscula en el original)

Con esta operación se hace ostensible el lugar de un escritor cuya inserción en el circuito editorial transnacional se construye tan repentinamente que requiere de filiaciones que lo encuadren en determinado marco de lectura. Al mismo tiempo, es posible reconocer que una segunda operación rescata al escritor de esa misma tradición. Ante una fórmula sumamente probada como la narración del hijo, Restrepo conjuga dos rasgos comprobables: la ferocidad que ya anuncia el título de la novela y, al mismo tiempo, adelanta la ternura del «resultado final».

En el marco del periodismo cultural, las filiaciones son otras y se distinguen del comentario anterior por su apuesta a la literatura más reciente. Sin embargo, la remisión al género resuelve el problema de presentar a los «nuevos» escritores ante el público.

El artículo de Elsa Drucaroff titulado «Relatos de los que no se la creen» (2007), presentó un mapa tentativo de los jóvenes escritores argentinos para

---

[18] Ver el apartado titulado «Colectivización de prácticas artísticas» en el capítulo de «Introducción».

[19] http://www.alfaguara.com.ar/libro.asp?id=1075

el diario *Perfil*,[20] medio que sistemáticamente auscultó la escena literaria que se estaba recomponiendo después de la crisis, según la vivían los escritores con trayectorias aún breves. Se trata de un artículo controvertido porque al mismo tiempo que expone una serie de nombres con nuevas propuestas, intenta encuadrarlas en categorías tradicionales. Allí ubica a los cuentos y la primera novela de Ramos entre los «textos relacionados lejanamente con el realismo social» o próximos a un realismo «agujereado por el exceso expresionista». Ante la necesidad de flexibilizar el género como consecuencia de los desajustes que proponen los escritores jóvenes,[21] advierte que se lo trabaja «despojado de dramatismo y urgencia, hasta teñido de humor […] o de absurdo, o siniestro, o casi de fantástico».

El arribo de Ramos es, claramente, un elemento que desestabiliza el conocido desarrollo de las trayectorias, pues, para ser uno de los «nuevos», su reconocimiento ha sido muy notable, mas esta condición parece ocasionar la necesidad de un respaldo desde el cual abordar esta novedad. Restrepo

[20] La sección Cultura del diario *Perfil* ofrece con frecuencia artículos dedicados a la narrativa que producen los escritores jóvenes, considerando como tales a quienes nacieron en la década del 70. Dos meses antes de ser publicado este artículo, el escritor Maximiliano Tomas ya había hecho la presentación de un grupo partiendo de su trabajo como compilador y prologuista de la antología *La joven guardia*. En contrapunto, Ana María Shúa, ese mismo mes, se opone a este tipo de reuniones, reivindica los caminos individuales y llama la atención sobre la necesidad de esperar para pensarlos en conjunto. No obstante señala un rasgo común: la ausencia del parricidio y, al mismo tiempo, la liberación respecto de cómo escribir después de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Durante 2008 persiste este tipo de trabajo que intenta incluir a los jóvenes en una tradición, por ejemplo, en agosto fue publicado un artículo que recorre el género policial y también se propone incluir a los nuevos escritores como Leonardo Oyola, ganador del premio Dashiel Hammet 2008. Muchas novelas fueron comentadas en esa misma sección, como sucedió con *Villa Celina* de Juan Incardona, *Salvatierra* de Pedro Mairal, *Ida* de Oliverio Coelho, *Continuadísimo* de Naty Menstrual.Siguiendo con una mirada que revela el interés del diario por los nuevos escritores, también fueron publicados artículos sobre lo que sucede en el ámbito internacional, como por ejemplo, un artículo dedicado a los nuevos escritores de escasa circulación en la argentina, como es el caso del holandés Arnon Grumberg (Berllotti, 2007). También fue comentada la publicación de la revista Granta que propone una selección de jóvenes escritores en lengua castellana.

[21] El texto se refiere a escritores nacidos alrededor de 1970. Parte del corpus que estudia Drucaroff está compuesto por las antologías de jóvenes narradores comentadas en el apartado de la Introducción titulado «Colectivización de las prácticas artísticas» y también a escritores, como Pablo Ramos, que comenzaron a publicar a finales de los años ´90.

apela a los grandes nombres de la literatura mientras Drucaroff remite a las filiaciones genéricas.

Hermandades literarias

En relación a un circuito distinguible como el de «la vida literaria», siguiendo a Ítalo Moriconi (2007: 192), en cuanto se estudian los escritores «nuevos» es fundamental la lectura que hacen quienes forman parte de la misma generación. En este marco, la situación de las «lecturas mutuas» es significativa para diseñar un recorrido posible de la recepción de la obra de Ramos en este encuadre editorial específico.

Marcelo Figueras, escritor que formó parte de la generación de los jóvenes en la década de los ´90, afirma que «*La ley de la ferocidad* es una de las novelas más intensas de la literatura argentina».[22] Esa intensidad radica según él en la proximidad entre el autor y el narrador. Tal observación llama la atención sobre el tipo de trabajo escriturario que realiza Ramos quien, «sabiendo que por todos los rincones se ha afirmado la muerte del autor» (Piazza, 2007), hace visible un rasgo que sus contemporáneos reivindican menos por la revitalización del intelectual que por la relación entre arte y vida: «Es el concepto de experiencia el centro de esta literatura de Pablo Ramos, la experiencia vital y no literaria. Lo que él vivió sigue latiendo en las palabras que machaca contra la máquina de escribir». Por cierto, la observación remite, además, a la línea de lo autobiográfico que configura una de las tendencias recurrentes en el periodo que aquí estudio, explicitando una posición frente al debate dedicado al problema del autor y su obra.

Figueras (2008) escribió en su *blog* después de su primer encuentro con Ramos y relata el encuentro en el que constata la relación de continuidad entre la vida y la escritura:

> Se parecía mucho a las conversaciones que uno entabla con la gente real, quiero decir aquella que no forma parte del este extraño submundo de las letras,

[22] Como muchos de los escritores jóvenes, Marcelo Figueras mantiene su blog en el sitio *El boomeran(g)*. Allí publicó el artículo titulado *El milagro de los panes*, dedicado a Pablo Ramos. Considerando que, como se dijo, no hay una producción crítica, por ahora, que trabaje con la obra de Pablo Ramos, gran parte del material consultado para su ubicación en el campo literario argentino proviene de blogs.

> o por lo menos no parece consumida por sus reglas no escritas y sus códigos de pertenencia. Hablamos de cosas de la vida, nos reímos bastante sin necesidad de burlarnos de nadie. Me quedé con la convicción de que Ramos no se parecía a ninguno de los escritores de mi generación que yo conocía. Eso me pareció razón más que suficiente para abalanzarme sobre sus libros.

La nota de Figueras, que se titula *El milagro de los panes,* continúa refiriéndose al modo en que la vida se hace narración tanto en la conversación como en la escritura:

> Con los libros llegó la leyenda. La cuestión de su rumbo errático, de sus excesos, de sus alzas y bajas en la selva del capitalismo, de su tardío descubrimiento de la literatura. No puedo dar fe de la verdad de ninguna de esas historias, pero sí puedo avalar el hecho literario. Ya me caía bien Ramos antes de leerlo, y cuando descubrí que *en efecto se parecía a sus libros* –quiero decir que yo podía encontrármelo entre sus páginas, que leerlo era casi como conversar con él, u oírlo pensar–, me cayó todavía mejor. (La cursiva es mía)

En cuanto a la filiación con otros escritores, recuerda a Jean Genet por la similitud en el trabajo de destrucción y recomposición de la propia vida: «Algo en la novela me remitió a Jean Genet, al San Genet del *Milagro de las rosas*, seguramente por esa búsqueda común de lo sagrado en la mugre, de la santidad en la autodegradación.»

La impresión de Oliverio Coelho (2005), escritor argentino vinculado a los jóvenes narradores del periodo que aquí estudio es similar a la de Figueras en cuanto a la intensidad: [23]

> Su estilo se asienta en descripciones tan ceñidas y perturbadoras que a veces cobran una intensidad metafísica. Los tópicos de la soledad y el desamparo, que en otro autor desatarían un repertorio de lugares comunes, en la narrativa de Ramos generan una lengua natural.

Evidentemente, es recurrente la sensación de proximidad del autor a su material y la comunión con el lector, y ambas llevan desde ese efecto meta-

---

[23] Coelho participó de *La joven guardia* (Tomas (selección y prólogo), 2005), *En celo* (Grillo Trubba (selección y prólogo), 2007), *Buenos Aires/Escala 1:1* (Terranova (compilación y prólogo), 2007), *La erótica del relato* (Néspolo J. y Néspolo, M. (compiladores), 2009), *El futuro no es nuestro* (Trellez Paz (selección y prólogo), 2009.

físico, en que coinciden Figueras y Coelho, pasando por el realismo sucio, al reconocimiento de lo local:

> Las historias de Pablo Ramos parecen dialogar con cierto realismo sucio norteamericano, pero las rachas de melancolía y un trazo más bien escéptico en el tejido de las anécdotas, vinculan el universo del autor a un inconfundible pathos rioplatense. Según este pathos el límite de lo real se configura, a la manera de Juan Carlos Onetti, en los blancos subjetivos que en el hombre deja el dolor. (Coelho, 2005)

Las observaciones de los escritores contemporáneos señalan los puntos más sobresalientes de la obra de Ramos. Ya sea por el énfasis en la relación entre el autor y su escritura, o bien, llevando este vínculo a una dimensión que se pregunta por la narración y el sujeto, se hace visible un proyecto narrativo en el que contar la propia vida no conduce al desciframiento del autor en su trabajo ficcional sino a la pregunta por cómo se encuentran la narración y el sujeto que la pone en marcha.

El género: el autor como narración

Ramos se encarga de aclarar su posición respecto del ejercicio crítico de buscar filiaciones para elaborar algunas constantes más allá de la obra del autor. Al mismo tiempo que toma distancia respecto de la práctica de lectura que, desde su punto de vista, realiza la crítica literaria, establece sus propios nexos con estéticas como las de Roberto Arlt, Raymond Carver, John Cheever y Jerome D. Salinger:

> Es que hay una incapacidad de poder leer sin pensar en nada, lo mismo otros que decían que era el continuador de Arlt; primero que Arlt no tiene continuador porque era un genio, y segundo que yo no tengo por qué cargar con el karma de continuar a nadie. Por supuesto que los tengo leídos y releídos, pero si yo tuviera que elegir una influencia te aseguro que es de John Cheever más que de Carver. También hay mucha influencia en Gabriel Reyes de los personajes de los cuentos de Salinger, que me permiten despreocuparme de la arbitrariedad. Con Salinger aprendí que la literatura es una arbitrariedad bien manejada. (en Valle, 2008)

Si bien Ramos sostiene que «el objeto de su literatura» es «el fenómeno humano» (en Ramírez, 2008), lo trabaja en su obra de tal modo que se establece un vaivén entre lo universal y lo local, entre la preocupación metafísica y el sujeto que experimenta, entre lo ficcional y lo autobiográfico. Ahora bien, es importante destacar que las explicaciones que cada uno de los textos mencionados en el apartado anterior ofrece sobre la obra de Ramos coinciden en acudir a otros autores, a otras obras con las que se emparentan sus novelas, y no a sistemas teóricos o tradiciones críticas. De esto se pueden deducir dos cuestiones para comprender su práctica escrituraria: por un lado, la idea de que la búsqueda de marcos teóricos en los cuales insertar la obra obtura la lectura literaria como insinúa Pizza, y por otro, la elaboración de proyectos narrativos desarrollados a partir de otros proyectos narrativos como refieren Coelho y el mismo Ramos.

El juego entre lo ficcional y lo autobiográfico es, como se advierte en el apartado dedicado a «las lecturas mutuas», productivo para abordar la breve obra de Ramos. Según Luciano Piazza (2007), la relación entre la vida y la escritura se sintetiza en la noción de «experiencia»:

> El problema de la capacidad de capturar la experiencia con un puñado de palabras dirigidas en sentido estético no es ignorado por Ramos. Lo enfrenta, intenta recuperar la fuerza de lo vivido escribiendo con intensidad, como si hubiese una relación entre el mecanismo de la escritura y el mecanismo que dispara las emociones de la vida. Todo parece indicar que Ramos ha caído en un lugar común, que pretende recuperar lo irrecuperable. El mismo escritor reconoce que se anima a caminar por la cuerda floja, a correr el riesgo de quedarse en el lugar común.

En cuanto a la plasmación literaria de esa experiencia, Piazza explica recurriendo a la «autobiografía» íntimamente vinculada a la definición del personaje protagonista de las dos novelas de Ramos ya mencionadas en términos de «alter ego narrativo»:

> El otro texto que acompaña a esta novela es el compendio de entrevistas que dio Pablo Ramos a los medios. Sus breves relatos en los que establece un puente autobiográfico con sus dos novelas es otro gesto desafiante del escritor. Sabiendo que por todos los rincones se ha afirmado la muerte del autor, aun así, la historia de la vida de Pablo Ramos nutre su novela. Es indiscutible que existe un *efecto* sobre la lectura de su personaje Gabriel, desde el momento que

> escuchamos a Ramos decir: –Y fue así, porque largué todo para escribir. Tenía 150 obreros a cargo, ganaba 20 mil dólares por mes, facturé 9 millones en 1999. Eran las putas, la merca y la guita, para olvidarse de todo. Hice la plata desde la nada, desde el odio, desde una pensión con una caja de herramientas, tocando timbres para cambiar enchufes. (la cursiva es mía)

En proximidad con «la lengua natural» de la que habla Oliverio Coelho, Piazza ve la apuesta al trabajo con «el lugar común» que es la relación que permite a Ramos hacer transparente, directa, la relación entre la literatura y la experiencia, y para ello se apoya, estratégicamente en la dimensión del autor como una instancia diferente a la del personaje: «El personaje de *El origen…* y *La ley…*, Gabriel Reyes, está construido adrede para que los lectores lleguen a mí a través suyo, que no es lo mismo que ser yo. Hay que tener mucho cuidado, es difícil escribir así» (en Valle, 2008).

Llegado este punto, Ramos no puede ser leído más que problemáticamente con todas las categorías que su obra convoca. En este sentido, por un lado, las características de sus novelas coinciden con los rasgos generales de la narrativa escrita por los jóvenes:[24] la narración en primera persona y el trabajo con el material proveniente de la historia elaborado en términos de *efectos*. Esta elaboración implica un tratamiento que, a través de distintos recursos narrativos, cuestiona la narración de la propia historia. Por otro lado, el elemento distintivo en Ramos es el hecho de que la autobiografía se constituye en el género que el lector reconoce en la medida que el autor lo señala y tal como lo desarrolla en las entrevistas. No obstante, ese disparador del reconocimiento está constantemente enrarecido: los nombres, las fechas, las descripciones son semejantes a los reales pero siempre constan de una fuerza subjetiva que las desvía de identificación ligera.

La narrativa de lo (im)propio

La relación entre los materiales autobiográficos remite a un sujeto que los convoca. Del mismo modo, la literatura tiene para Ramos un lugar fundamental en la vida. Esta posición que articula la presencia del autor en su obra tanto como el impacto de la obra en la vida del autor se puede

[24] Ver el apartado titulado «Colectivización de prácticas artísticas» en el capítulo de «Introducción».

percibir en comentarios respecto de la literatura, del rol del escritor y de la importancia del personaje como instancia narrativa en la que se plasma esta búsqueda de contacto.

Respecto de la literatura y del rol del escritor, las numerosas entrevistas realizadas a Ramos permiten afirmar dos rasgos que tienen que ver con su concepción del escritor: por un lado, la práctica de la escritura que se funda en la necesidad de comunicar la experiencia, y por otro, la idea de «la aventura moral» que es vivir y, concomitantemente, escribir literatura:

> Yo nunca voy a decir que la literatura no sirve para nada, la literatura a mí me sirvió para cambiar de vida, para liberar un montón de cosas, me sirve para sacar cosas que me duelen, para entender cosas que me duelen del mundo, para entender mi relación con el mundo. No creo en la inutilidad de la literatura. (en Smiles, 2008)

Para Pablo Ramos es en la construcción del personaje donde puede elaborarse literariamente la dimensión moral que atraviesa la obra porque permite establecer un vínculo con el autor y con el lector teniendo en cuenta que la búsqueda del escritor apunta al encuentro con la narración y no con la persona que escribe. En este sentido, es el personaje el vehículo que sostiene la exploración y la comunicación:

> Me parece interesante tomar un personaje, llevarlo y explotarlo al máximo. El objeto de mi literatura y de mi preocupación es el fenómeno humano. Escribiendo desde el personaje puedo llegar a explorar ese tema. No el ser humano como objeto, sino como fenómeno que se desarrolla y se manifiesta. (en Ramirez, 2008)

La comunicación no se transmite en términos de ideas sino en la narración de las vivencias en primera persona, en la que el narrador y el personaje están fusionados. Ahora bien, la concentración en el personaje permite dirigir la exploración a la percepción de los hechos, su impacto en la subjetividad y, en consecuencia, en la narración. De este modo, la pregunta por la verdad de lo sucedido no tiene preeminencia sobre la pregunta por el relato de la vivencia. Al respecto dice Ramos:

> Para lograr que el lector sienta lo que vos sentiste (que es el objetivo: la comunicación plena), tenés que mentir. Porque vos no viviste un hecho real,

> registraste la vivencia de un hecho real, que es absolutamente distinto. No creo en las ideas literarias, creo en construcción de personajes, y el personaje construye la trama. (en Valle, 2008)

Cuando Ramos toma distancia de la literatura que elabora ideas a favor del trabajo con el personaje, se aleja de la obra autónoma respecto del autor sin que ello conduzca a una unificación entre autor, narrador y personaje ni al forzamiento de las palabras para develar la insuficiencia de la relación entre la narración y lo experimentado. Ramos piensa la trama en virtud del *efecto* del sujeto de la narración y en la narración. Definida así, se hace ostensible una escritura que busca la narración propia en la ficción y lo ficcional de la narración de la propia vida, alterando las fronteras entre autor, narrador y personaje.

En síntesis, la combinación entre lo autobiográfico y la obra que construyen, por un lado, el mismo Ramos en la profusión de entrevistas que brinda, y, por otro, los comentarios entre colegas, hace necesaria una redefinición de la noción del género.

El espacio autobiográfico

Desde sus primeros cuentos, la escritura de Ramos se reconoce estrechamente ligada a la novela urbana. Sus personajes recorren el barrio, sus fronteras y sus aledaños. Oliverio Coelho (2005) dice acerca de su libro de cuentos titulado *Cuando lo peor haya pasado*:

> La calle o el barrio son índices secretos de la desdicha, y ahí apuestan su futuro o su pasado seres que han perdido todo y no han tenido nada. En algún momento sus vidas dieron un vuelco. La adversidad fue retirándolos del tiempo y transformándolos en penados. Sobre el desciframiento imposible de ese azar ¿cómo, cuándo, por qué? Se inscribe el universo íntegro de *Cuando lo peor haya pasado.*[25]

Lo dicho acerca de los cuentos se hace extensible a las novelas porque el mismo Ramos ha declarado que aquellos primeros textos breves son

[25] Si bien tomo estas palabras del blog del escritor, en el diario Perfil, fue publicada la nota con el título *El pasado como espejo*, el 11 de septiembre de 2005, pero el diario no contaba entonces con una edición digital.

el germen de su narrativa larga. Lo urbano tiene sentido por su estrecha relación con lo autobiográfico. El tránsito ciudadano de los narradores en primera persona de Ramos se produce entre los barrios en los que el escritor ha vivido, ingresan al relato en tanto escenario de los elementos autobiográficos que se hacen material narrativo. En entrevista con Ángel Berlanga (2007), Ramos declara: «Suscribo a Sartre cuando dice que un escritor dinamita su vida y construye con los escombros su biografía y los ladrillos de su literatura.» Tal como lo explica, hay un punto de partida autobiográfico, que deviene ficción, que se transforma, pero esto sucede sólo después de una experiencia de vida. Acerca de este trabajo con la escritura, Ramos dice:

> Nadie podría encontrar en los libros detalles de mi vida privada, pero sí un mapa de mi alma, las vivencias de mi realidad, puesta en un mecanismo de ficción, en una mentira enorme que trata de hablar de una verdad más profunda. (en Ramírez, 2008)

Posteriormente, se produce un nuevo giro entre estas instancias en que el narrador en primera persona construye a su autor, como si los resultados de la narración hicieran legible para el escritor los vacíos que lo impelen a escribir por la puesta en marcha de los «mecanismos» de la escritura. Hay una demanda que Ramos sintetiza con la frase «no pude no haberla escrito» (en Berlanga, 2004). Desde este material no ficcional, construye la voz narrativa en cruce con el material autobiográfico.

La narrativa urbana de Ramos explora la línea autobiográfica que, como dije, tiene que ver con la narración de la propia vida. En *El origen de la tristeza* tanto como en *La ley de la ferocidad,* lo vivido por el escritor coincide con la experiencia de un sector importante de la sociedad argentina como resultado de la crisis económica que produjo la apertura de los mercados a las importaciones a finales de la dictadura o la aparición de los nuevos ricos durante la década menemista. Ramos indaga en esta articulación entre la narración urbana signada por una época particular para el país y la construcción de una voz narrativa, inserta en esa trama, que da cuenta del impacto de los acontecimientos sólo narrables en virtud de la experiencia subjetiva y que, en este caso, se produce durante la infancia y la juventud.

En una entrevista realizada por Alejandro Soifer (2008), Ramos explica la relación que establece con su personaje como recurso narra-

tivo para su indagación subjetiva caracterizada por el borrado de las fronteras entre la vida del autor y la del personaje:

> Yo estoy tan al servicio del personaje que estoy actuándolo [...] estoy viviéndolo, le pongo mi carne al personaje, soy el personaje. Me convierto yo en una expresión autobiográfica del personaje [...] Me recriminan, –No hace falta me dicen. Te agarraste un pedo el día que tu personaje recayó–. No podía traicionar a mi personaje.

Es en este sentido en el que se redefine la dimensión de lo autobiográfico. Marcelo Figueras asevera que es en el seguimiento de las acciones del personaje que se advierte, en realidad, el desborde emocional que las estimula:

> Una de las características de su narrativa: se trata de historias de cuerpo presente (como el velorio del padre de Gabriel, dicho sea de paso), en las que el protagonista no especula ni arguye ni conjetura sino que se lanza como bólido por la vida, un alma que juega a los autitos chocadores, probándolo todo y golpeándose contra cada cosa no por simple torpeza, sino porque el dolor se le ha convertido en la única garantía de su sensibilidad: me duele, luego existo.

Dicho de este modo y recapitulando con las observaciones anteriores acerca de la escritura de Ramos, la dimensión subjetiva es la del yo que también es otro, es decir, la del autor que se identifica con el personaje de su novela y viceversa, un personaje que permite al escritor elaborar la narración de su vida. Del mismo modo, el autor ofrece señales de esa narración en las escrituras acerca de sus novelas haciendo de esa vida literaria el resultado de una búsqueda similar a la del lector.

El material de sus novelas permite, como lo hizo Drucaroff, afiliar a Ramos a la línea del realismo social o, a él mismo, emparentarse con el realismo sucio de Cheever. Y esta proximidad con la estética realista se intensifica teniendo en cuenta su distancia con las conceptualizaciones de la literatura en clave posmoderna: «¿Qué es esto posmoderno de la inutilidad de la literatura?» (en Smiles, 2008) se pregunta y luego responde que «la literatura es una herramienta de mentira para decir una verdad mucho más profunda, una verdad mucho más verdadera.»

Se hace ostensible que Ramos flexibiliza cada categoría que intente limitar su escritura, tanto en lo referido al realismo social, a lo autobiográfico o a matrices de pensamiento como las teorías de la posmodernidad, entendiendo

que inducen a una relación diferente de la que él intenta establecer con el lector. Ramos defiende una concepción de la literatura menos teórica y más estrechamente ligada a una experiencia íntima del sufrimiento en el mundo:

> Los sentimientos no están en la mente, son patrimonio del alma, del espíritu, el amor es motor del espíritu y, de ahí, motor del hombre. Pero es muy fácil que se pongan a la izquierda de ese pensamiento, entonces los intelectuales tienen miedo, creo yo, a hablar de esa manera. (en Smiles, 2008)

La novela de Ramos que analizo a continuación explora los efectos de la separación del niño respecto del mundo de sus mayores. En tanto la historia que cuentan los adultos falla cuando el niño intenta encontrar los mecanismos que le permitan comprender el sentido que subyace en los relatos, la palabra ajena va perdiendo su capacidad de ofrecer recursos para elaborar una narración propia. Si esos mecanismos no pueden ser subjetivados, la destinación se quiebra y lo que el personaje se apropia es la tristeza de esa experiencia como marca del final de la infancia y comienzo de la juventud.

El origen de la tristeza*: el fin de la infancia*

> Sólo muchos años más tarde me enteré de qué se trataba. En esta habitación mi padre me había ocultado parte de la noticia […]
>
> Walter Benjamin,
> *Noticia de un fallecimiento*

En este apartado me dedico al análisis de la instancia del narrador en la novela de Pablo Ramos. Para ello utilizo algunas categorías propuestas por Gérard Genette (1989) y por Dorrit Cohn (1983) cuya articulación atiende específicamente a la instancia del narrador en primera persona, es decir, a los modos en que el narrador se posiciona en su rol y cómo se relaciona con el personaje.

En primer lugar presento el argumento de la novela, y a continuación, las nociones desarrolladas por Dorrit Cohn de las que me voy a servir para este análisis. Las categorías de Genette que utilizo no necesitan una nueva exposición pues son las mismas que fueron presentadas en el apartado de

la Introducción dedicado a las herramientas metodológicas que utilizo, no obstante, explico de qué modo articulo ambas metodologías.

Resumen

El origen de la tristeza es la novela en la que Gabriel Reyes cuenta su tránsito de la infancia a la adolescencia en tres capítulos compuestos por un número irregular de episodios. Enmarcados en el espacio del barrio, el personaje se encuentra con lugares a los que llega por primera vez y con los que enfrentará sus expectativas.

En cada capítulo el narrador en primera persona cuenta sus primeras desilusiones al descubrir el conflicto entre los sentidos elaborados por él cuando era niño y los provenientes del mundo adulto. En esa etapa de transición se inicia la juventud como una tensión dolorosa entre un mundo y otro. El contacto con los adultos introduce en la novela el desarrollo de un proceso político que corre paralelamente al final de la niñez pues el país atraviesa una etapa de transformación y los cambios económicos repercuten en la vida familiar. A lo largo de los capítulos, la situación laboral del padre de Gabriel se va agravando hasta perder la pequeña empresa de la que es dueño.

A medida que se desenvuelve la novela, se van estableciendo relaciones que provocan situaciones complicadas por la dificultad para dirimir las asimetrías entre el mundo de los jóvenes y el de los adultos, que se desencuentran y se separan cada vez más. En este marco, el personaje atraviesa gradualmente una serie de conflictos en los que el elemento común es la perplejidad ante los inesperados y, para él, incomprensibles desenlaces de las situaciones problemáticas.

El primer capítulo está dedicado a la amistad de Gabriel y Rolando. Se trata de un empleado del cementerio barrial al que Gabriel llega en busca de un trabajo temporario. El objetivo es conseguir una modesta suma de dinero que le permita comprar un regalo para el cumpleaños de su madre. Cuando el relato comienza, el acuerdo para iniciar el aprendizaje de la profesión ya se ha hecho, pero Gabriel localiza a Rolando alcoholizado en un bar del barrio. Desde ese momento se irán alternando con la acción relatos breves que dan sentido a cómo es el adulto con el que Gabriel se encuentra y abruptamente desaparece de la narración. Sólo volverán al relato algunas de las frases de Rolando que funcionan como pilares de una *narrativización*

acerca de la relación entre jóvenes y adultos que a lo largo de los capítulos irá perdiendo validez.

En el primer capítulo aparecen también las primeras escenas de la vida familiar. Integrantes, hábitos, datos referenciales permiten situar espacial y temporalmente el relato. Hay algunos ejes fundamentales: uno tiene que ver con la figura de la madre de Gabriel, que está en el último mes de embarazo; y otro con la vida laboral del padre, que es el sustento económico de la familia y atraviesa una situación difícil dada la transformación política que atraviesa el país. Otros relatos permiten ubicar a Gabriel en los comienzos de la adolescencia, ante todo refiriendo a la relación con su hermano mayor y al despertar de la sexualidad.

La relación con Rolando oscila entre las desilusiones y el entusiasmo. Cuando se recupera de las borracheras, Rolando construye una relación de amistad que lleva a una gran idealización. Este personaje adulto le promete a Gabriel una serie de conquistas que contribuyen a desarrollar sus propias ideas acerca del fin de la niñez. En el recorrido por el cementerio se suceden discusiones que, en relación a la muerte, analizan historias de amor y soledad que ponen en diálogo el mundo adulto y las percepciones del niño. El mismo Rolando será protagonista de estos relatos cuando una visitante lo contrate para el mantenimiento del panteón familiar. La situación se teñirá de una irrealidad que amenaza con derrumbarse y volverse dolorosa a medida que Rolando transfigura la situación y la explica a Gabriel como el principio de un romance.

Este capítulo tiene un doble desenlace: por un lado, la amistad con Rolando se quiebra cuando se insinúa su inclinación hacia la necrofilia. Por otro, el relato familiar culmina cuando Gabriel le entrega a su madre un corazón de bronce relacionado con el culto de los muertos que ha robado del cementerio como regalo de cumpleaños, y ese es el disgusto que desencadena el nacimiento de su hermana.

El segundo capítulo, titulado «El incendio en el arroyo», gira en torno a la salida nocturna con un grupo de amigos de su misma edad. Aquí se producen varias iniciaciones: Gabriel construye su rol como líder del grupo, consigue la atención de la única mujer que los acompaña y, en gran medida, se posiciona en contrapunto con su hermano mayor. Gabriel va midiendo sus nuevas posibilidades en relación a las del hermano, de modo que los alcances de su esfuerzo tienen que ver con superarlo, pero descubre que también puede identificar qué rasgos lo distinguen.

El relato comienza cuando en el barrio se desata un incendio porque el arroyo que atraviesa el lugar es altamente inflamable como consecuencia de la contaminación. El personaje adulto que ingresa en el lugar del héroe es un *polibómber*, es decir que cuenta con las atribuciones de un policía y de un bombero, quien tomará las decisiones para salvar la zona de la catástrofe. En los jóvenes este personaje despierta reflexiones acerca de cómo desempeñar un rol que sea reconocido socialmente. Desde su entrada al barrio genera disquisiciones sobre las cualidades de los adultos entrelazadas a la posición social que han logrado en virtud de sus conocimientos.

Gabriel, su hermano y sus amigos, ante el peligro que amenaza el lugar, deciden ajustar el plan para juntar el dinero que les permita concretar la iniciación sexual en el prostíbulo más cercano. El tema referido al desarrollo de la sexualidad avanza en relación a la legitimación grupal pues la salida nocturna en la que Gabriel muestra sus habilidades para tomar decisiones y dirigir al grupo, tiene por objetivo conseguir bebidas alcohólicas que los animen para presentarse en el prostíbulo. Al mismo tiempo, dado que en el grupo hay una mujer, esta línea toma otro cariz cuando ella muestra algunas señales de interés por Gabriel que culminarán con el primer beso.

En este capítulo se delinean varias cuestiones en cuanto a las relaciones entre jóvenes. La aventura con los amigos hace visible una serie de sentidos concernientes a la amistad y la idealización de la lealtad. Es frecuente e intenso el trabajo sobre algunas valoraciones muy simples pero muy estrictas en cuanto a la importancia de la palabra, al respeto por las mujeres y a un sentido de la justicia todavía infantil, pero legitimado por convicciones que funcionan entre los miembros del grupo.

La salida es también un recorrido por el espacio del barrio en su faceta más problemática. Las cercanías del canal que recorre el grupo de amigos son el lugar donde se han ubicado industrias que ponen en riesgo la vida de los vecinos por el alto grado de polución que generan. En sus márgenes se fabrican productos clandestinamente, y hacia allí se dirigen los jóvenes para conseguir bebidas alcohólicas.

En este episodio comienza el relato acerca de Tumbeta, uno de los amigos de Gabriel a partir de su deserción de la aventura. A pesar de que los amigos organizan una búsqueda en las cercanías, no pueden dar con él pero se comentan los rumores que lo vinculan a un grupo de delincuentes.

El incendio desorganiza la vida familiar y del barrio de tal modo que los amigos pueden salir y volver sin que eso sea advertido. Al regresar, varias

cosas han cambiado. Muchas personas en situación de precariedad han sido trasladadas a la escuela, convertida en refugio; entre ellas, las prostitutas. Tumbeta, el amigo desaparecido reaparece guardando un silencio que sugiere su trágico desenlace.

Finalmente, el refugio improvisado en la escuela restablece el orden en el barrio y en cuanto los jóvenes deciden acordar con una prostituta el precio de sus servicios, una maestra interviene y sólo pueden mentir, ofreciendo el dinero a modo de donación.

En el último capítulo, titulado *El estaño de los peces,* los espacios son el hogar, la escuela y el velatorio de Tumbeta. El hogar está constituido por una serie de complicaciones que van desde lo edilicio hasta los problemas matrimoniales entre los padres de Gabriel que si ya se habían mencionado llegan a su dimensión crítica. Allí se relata la difícil situación económica que atraviesa la familia. Después de esta introducción, comienza el relato del intento de suicidio de la madre de Gabriel, de cómo él la encuentra agonizante en el baño y de la aparición de un nuevo personaje llamado Fernando. Se trata de un vecino que está ocasionalmente de vuelta en el barrio y resuelve la situación ante la que Gabriel se encuentra solo.

Fernando conecta lo doméstico y lo escolar ya que es vecino y maestro de música en la escuela a la que asiste Gabriel. Con la intención de ayudarlo, Fernando le propone participar en una obra teatral para el próximo acto escolar, pero un comentario de la maestra que justifica la convocatoria desencadena una serie de reflexiones por parte de Gabriel cargadas de pesimismo acerca de la relación entre niños y adultos.

Este capítulo también se cierra con un doble desenlace. Por un lado, el taller del padre termina en su desmantelamiento como consecuencia de las deudas; por otro, muere Tumbeta en el enfrentamiento con la policía tras un asalto.

Ninguna de las situaciones anteriores tiene para el personaje la significación de la muerte del amigo. La coincidencia de la debacle económica en el seno familiar, el dolor por el intento de suicidio de la madre, la desilusión ante la figura de la maestra, Fernando que se ha ido sin aviso y la pérdida del amigo culminan en el marco del velatorio. Todo lo proveniente del mundo adulto se deforma y el relato se torna una especie de pesadilla.

En las últimas páginas Gabriel reflexiona sobre el mundo perdido. El reconocimiento llega a su momento más difícil en la última visita al taller del padre donde asume la ruptura con el mundo de la niñez: arroja estaño

en la pecera del taller y observa como los peces lo comen y mueren en poco tiempo.

Herramientas de análisis

Dorrit Cohn comienza su capítulo «Retrospective techniques» planteando las similitudes entre las relaciones de un narrador en primera persona y en tercera persona con su protagonista basándose en el aspecto temporal de la narración. De esta manera deja asentado el hecho de que tal relación se da particularmente en la primera persona como consecuencia de la distancia temporal. Esta distinción entre el narrador y el personaje, aún cuando se trata de la propia historia, permite dos operaciones que conllevan efectos diferentes: una posibilidad es presentar la narración de tal modo que es posible para el narrador interpretar y explicar las vicisitudes del protagonista, mientras en otros casos el narrador llega a identificarse con ese otro yo del pasado fusionando su perspectiva de tal modo que ambas instancias, la que narra y la que experimenta no se distinguen:

> In some respects a first-person narrators relationship to the past self parallels a narrator's relationship to his protagonist in a third-person novel. […] To one side there is the enlightened and knowing narrator who elucidates his mental confusions or earlier days, and this wide disparity between the two selves corresponds to the distance that separates the narrator from his protagonist in such third-person texts […] To the other side there is a narrator who closely identifies with his past-self, betraying no manner of superior knowledge, and this near cohesion between the two selves corresponds to the near cohesion of the narrator with his protagonist in (such) third-person texts. (143)

A continuación, la autora advierte que este paralelismo no debe conducir a la omisión de que, cuando se trata de un narrador en primera persona que narra su propia historia, los efectos son diferentes partiendo de la base de que muchas veces se ve impelido a justificar sus conocimientos.[26] Esta

[26] La explicación de Cohn es que «the first person narrator has less free access to his own past psyche than the omniscient narrator of third-person fiction has to the psyches of his characters.[…] This frequently prompts a first-person narrator to mention the plausibility of his cognition» (144).

restricción de la primera persona surge de una consideración inicial según la que el narrador tiene el propósito de mantener la credibilidad cuando pone en marcha la técnica retrospectiva.[27] Pero no siempre es así, incluso Cohn cita algunos ejemplos en los que la ambigüedad es más propicia para narrar determinados efectos como la confusión del personaje.[28]

La distinción que establece Cohn entre narrador y protagonista luego se reitera en otros términos que dan cuenta del rol de cada uno: el yo de la narración y el yo de la experiencia,[29] y sostiene que la relación que los conecta es de tipo temporal. Este vínculo implica una relación jerárquica en tanto la voz de la narración puede deslizarse en el tiempo entre el pasado y el presente, a diferencia de la voz de la experiencia anclada en el presente de los sucesos que experimenta.

Cohn distingue dos categorías a partir de la relación entre el yo de la narración –de aquí en adelante «narrador»– y el yo de la experiencia –de aquí en adelante «narrado»-: la autonarración disonante y la autonarración consonante en primera persona. La autonarración consonante es aquella en la que el narrador se identifica con esa expresión pasada de sí mismo por lo tanto no agrega a la narración ningún elemento que dé cuenta de su privilegio sobre el material que narra.[30] La relación entre el narrador y lo narrado se elabora de tal modo que no se incluyen enunciados provenientes del presente del narrador. Entre esos enunciados la autora menciona «información, opiniones o juicios» (155, la traducción es mía) que no tuvieron lugar en el pasado. Por lo tanto, una narración autobiográfica consonante se inclina más a preservar, como centro de la narración, el pasado que a exponer la reflexión sobre él desde el presente. Por ello Cohn habla de un «privilegio» (155) al que el narrador caracterizado por la «autonarración consonante» renuncia.

---

[27] La expresión de Cohn es «mnemonic credibility» (15).

[28] Esta idea proviene de los párrafos finales que Cohn dedica a la consonancia y la disonancia en primera persona. Allí se refiere a los textos que mezclan estas dos modalidades y analiza la situación del narrador de Immoralist de André Gide, al que caracteriza como «a self-narrator who misundertands himself» (158-159).

[29] Los términos de Cohn para esta distinción son «the narrating and the experiencing self» (145).

[30] En términos de Cohn la narración consonante en primera persona se da cuando: «the unobstrusive narrador who identifies with his earlier incarnation, renouncing all manner of cognitive privilege» (155).

La autora advierte, de todos modos, que aunque las estrategias que vinculan un narrador en tercera persona y las que vinculan un narrador en primera persona con el personaje proceden de modo similar, en el caso de la primera persona que narra su pasado, se producen otros efectos: «Even when a narrator becomes a «different person» from the self he describes in his story, his two selves still remain yoked by the first-person pronoun» (144).

En este capítulo utilizo la distinción entre la autonarración consonante y la autonarración disonante para observar la relación que establece el narrador con el pasado y cómo lo enlaza con el presente. Distingo en las definiciones de Cohn, por un lado, la relación temporal que implican, y por otro, la relación de privilegio entre ambas dimensiones. De este modo, es posible analizar el tipo de vínculo que Ramos elabora entre el narrador y lo narrado, y entre el adulto y el joven. Considerando las distinciones de Cohn, identifico en la novelas las dimensiones de percepción que se interceptan haciendo visible el conflicto en dichos vínculos que se profundiza por la presencia de un suceso que el narrador no logra insertar en la narración, por lo tanto, lo narra en tiempo presente.

La estrategia de la autonarración que alterna una relación consonante con el pasado y la imposibilidad de elaborar una evaluación disonante desde el presente, permite mantener la atención centrada en el pasado ya sea porque es el tiempo de los sucesos o porque el narrador adulto registra los *efectos* de esos sucesos pero no logra explicarlos. La alternancia que se observa en el narrador tomado como herramientas de análisis las dos modalidades, permite dar cuenta de la perplejidad ante el desencuentro entre los sentidos que el niño atribuye a los sucesos y los sentidos fijados en las narraciones adultas. Más aún, el narrador adulto no logra resolver esa separación.

Con esta operación de lectura es posible analizar dos dimensiones en las que prevalece, por un lado, la *narrativización*, y por otro, el modo en que el sujeto se constituye respecto de la narración ajena. En este caso, la *destinación* se elabora como un espacio de tensión entre el sujeto y la narración pero sin que esa tensión pueda ser resuelta. En consecuencia, la narración propia está atravesada por la tristeza ante la pérdida de confianza en el mundo adulto y es éste el paso que marca la transición de la niñez a la juventud.

Lo narrado

En el segundo episodio del primer capítulo se relata la frustración de Gabriel cuando Rolando,[31] el empleado del cementerio que ha prometido enseñarle el oficio para que pueda conseguir dinero, no puede cumplir su promesa porque está alcoholizado en un bar del barrio. De todos modos, Gabriel va al cementerio para ver cómo es. Desde la puerta del lugar observa pero la imagen lo atemoriza, entonces recurre al consejo de Rolando que consiste en transfigurar el espacio recurriendo al relato: «Rolando me había dicho que para sacarse la impresión del principio, lo mejor era imaginarse en un pueblito un día domingo. Miré las bóvedas y me dije que eran casitas del pueblo de los muertos» (17).

Este consejo opera como uno de los recursos en que los relatos adultos se transmiten a los jóvenes. La estrategia de Rolando consiste en un desplazamiento de los sentidos vinculados al espacio del cementerio, al mismo tiempo que hace ostensible cómo esa modificación impacta en la subjetividad ya que permiten suspender el temor. Gabriel logra darle a la imagen el sentido propuesto por Rolando, e incluso el poder del relato se incrementa pero rápidamente se disuelve cuando algo imprevisto irrumpe y desestabiliza el orden propuesto en el relato adulto. Comenzando con la cita anterior, la secuencia es la siguiente:

a– «Miré las bóvedas y me dije que eran las casitas del pueblo de los muertos» (17)

b– «Me tranquilizó comprobar que tenían de todo: sus veredas, sus calles empedradas con el nombre en cada esquina y hasta un semáforo titilando en amarillo […]»

c– «El cementerio parecía realmente un pueblo feliz un día domingo.»

[31] Llamo episodios a los fragmentos que están separados por espacios en blanco. No hay una lógica constante que permita identificar estas separaciones. Generalmente implican una pausa en el tiempo narrado en el que se produce una acción durativa como desplazarse de un lugar a otro (dentro del cementerio, 15; del taller del padre a su casa, 22; del bar al cementerio, 24; dentro de los nichos del cementerio; 25 y así en los capítulos siguientes). Entonces, es posible atribuir a estas separaciones una justificación relacionada con el cambio de espacio. En menor medida, hay algunos casos en los que el espacio en blanco enmarca pasajes que analizo más adelante.

d– «A no ser porque en el fondo, donde el último paredón lindaba con lo profundo de la villa Corina, se levantaba un enorme edificio de cemento: el monobloque de nichos.» (18)

e– «¿Para qué iba a entrar sin Rolando? Me senté en un banco, al costado de la puerta.»

f– «Nunca supe por qué terminaba tan triste cuando me pasaban cosas como esa.»

Después de que se cancela el espacio imaginario creado por Rolando, aparecen el silencio y consecutivamente la tristeza. El silencio y la tristeza completan la secuencia que puede sintetizarse como:

– un relato adulto que transfigura el sentido de un relato anterior (a),
– la puesta en marcha del nuevo sentido (b),
– la exacerbación del nuevo sentido por parte del niño (c),
– la cancelación del relato ante la irrupción de un elemento extraño (d),
– el silencio, la soledad, la tristeza (e).

El episodio que cierra el capítulo repite esta estructura. La secuencia se inicia cuando Gabriel reconoce el valor de conseguir por sus propios medios el regalo para el cumpleaños de la madre, de hecho es el núcleo argumental que atraviesa el capítulo. Básicamente hasta aquí se condensan los primeros tres puntos de la secuencia. El punto d, el momento de extrañamiento se produce cuando el sentido que Gabriel ha atribuido a un objeto, en este caso un corazón de bronce que le parece bonito para entregárselo a la madre en día de su cumpleaños, colisiona con el de los adultos y tres enunciados finales repiten el cierre «Me quedé solo», «Quién podía en definitiva entender a las personas», «No dijeron nada» (59).

Ser adulto

Los adultos de cada capítulo conectan los sucesos y los sentidos que elabora Gabriel. Rolando da entrada al tema de la amistad y a partir de él Gabriel elabora una serie de legitimaciones con las que organizará sus relaciones con otros jóvenes. De hecho, sus ideas son bien aceptadas. El problema

se suscita cuando Gabriel asume esas demandas con cierta rigidez a pesar de que constantemente Rolando le está dando señales de que entre el mundo de las verdades puestas en palabras y los hechos que las sostienen siempre media un espacio por el que se cuelan dificultades. En su caso particular, el alcoholismo.

En general la imagen del adulto, sobre todo de los hombres, se construye como una voz que decide incluso lo que los jóvenes entienden y lo que no. La figura que mejor desempeña este rol en la narración es el polibómber. Este personaje aparece en el capítulo II en el marco del incendio del arroyo que asola el barrio. Ingresa a lo narrado como una especie de una estrella de rock que rescata al barrio de su destrucción: «Era Celis, el polibómber, que corría seguido por el haz de un reflector como si fuera el flaco Spinetta en un concierto de Pescado Rabioso» (69).

Lo primero que el narrador relata es que no se trata de un bombero sino de alguien que además tiene autoridad como un policía:

> Juan Melón (que era el padre de la Rata) nos había dicho que un polibómber era alguien mitad bombero y mitad policía, y que por eso Celis llevaba un uniforme distinto y hasta una cinturón con una 45.
>
> -La palabra polibómber la inventó Perón –dijo Percha–, y quiere decir que tanto te puede apagar un incendio como te puede meter un cuetazo si te encuentra en alguna matufia.
>
> Pero yo sabía que significaba muchas cosas más que las que nosotros podíamos imaginar. (69-70)

Este personaje se legitima en gran medida por sus conocimientos. El más sorprendente, desde la perspectiva del niño, es la fórmula para apagar el fuego: el primer dato de la idealización a que da lugar la situación es que lo que está incendiado es el agua del arroyo dado el alto nivel de contaminación. Luego, el polibómber indica que el método para sofocar el fuego es generar una explosión.

> Le pregunté al camionero si sabía algo del incendio y me contó la novedad: iban a apagarlo con una explosión.
>
> –Es una técnica norteamericana –dijo– , le ponés una onda al fuego y la onda explosiva lo hace pelota.
>
> –Se dice onda expansiva– lo corrigió el Percha […] (99)

La figura del polibómber se legitima desde la idealización, los conocimientos que lo transfiguran son las marcas de conocimientos provenientes de una formación profesional especializada. Si se analiza esta distribución de los roles de los adultos, se hace ostensible que, aunque no tiene ninguna relación personal con Gabriel, el polibómber pone en tela de juicio la validez de los conocimientos de los demás. Tanto es así que, los adultos que rodean a Gabriel entran en una zona crítica pues él compara los recorridos de cada uno y entiende que el conocimiento coloca a ciertas personas en lugares más deseables que otros.

> Durante el desayuno papá intentó explicarme algo acerca del incendio y la explosión. No tenía nada que ver con lo que me había dicho el camionero de volar el fuego en mil pedazos. Ser camionero, me dijo papá, es una profesión que te vuelve bastante bruto; y él debía de saberlo bien porque durante muchos años había sido camionero. (104)

Asimismo, las diferencias de accesibilidad a determinados conocimientos distinguen el mundo de los adultos del de los jóvenes. El narrador se detiene en varias oportunidades en la idea de que hay más por saber. De hecho, tales expresiones van acompañadas de cierta frustración que surge del reconocimiento de que media una larga espera para poder acceder a esos sentidos desconocidos. El narrador insiste en un trabajo que da cuenta de la predeterminación adulta en cuanto a los sentidos accesibles o no para los jóvenes. En la medida que esta distinción se hace notar, Gabriel reacciona a la separación que eso conlleva: «– ¿Entendés Gabriel?– me preguntó papá. Y como a mí me reventaba muchísimo que me anduvieran preguntando si entendía esto o aquello como si fuera un boludo le dije que sí, aunque me habían quedado varias dudas».

En el tercer capítulo, el personaje adulto que ingresa al relato es Fernando. Se trata de un personaje bastante joven, que ha dejado el barrio unos años atrás. Es músico y homosexual. El motivo por el cual está de regreso en el lugar es que ha fallecido su madre.

La característica más importante que atraviesa la relación que Gabriel establece con Fernando es la honestidad. Sin la grandilocuencia insostenible de Rolando ni la distancia heroica del polibómber, Fernando hace un recorrido distinto: ha tenido que dejar el barrio por su condición de homosexual pero también por sus intereses artísticos y gran talento que

lo llevan a dejar el país. La vuelta tiene que ver con el duelo por la madre muerta.

La entrada de Fernando en el relato se produce cuando Gabriel cuenta cómo descubre a su madre agonizando tras un intento de suicidio. En estas condiciones, Gabriel nuevamente lleva la imagen a un alto grado de idealización: «Creo que un segundo antes de la locura me salvó Fernando, y desde ese momento se convirtió en mi ángel guardián» (131).

Fernando está instalado en la casa pero de un modo particular. Habita sólo el garaje y usa el baño. Un comentario condensa los rasgos de la relación con su madre y permite suponer que su alejamiento del barrio estuvo motivado por el conflicto en torno a su condición sexual: «-Ésta es la casa de mi madre, no es mi casa– me lo dijo de entrada» (144) Gabriel, por su parte, no está preocupado por la sexualidad de Fernando sino por la manera en que se relacionan jóvenes y adultos. De modo que, lo que le resuena del comentario es la carga de determinación que detenta la palabra adulta, sobre todo porque en el episodio anterior en el orden de lo narrado, lo que desencadena un profundo enojo en Gabriel es que su maestra diga cómo es él.

La maestra de lengua convoca a Gabriel para que colabore en un acto escolar. Fundamenta su interés diciendo que su condición de soñador es importante para la tarea que le van a asignar: «-Queremos que nos ayudes a armar la obra –dijo la señorita Florencia-; Fernando te aprecia mucho, y yo creo que para estos casos es bueno que seas un soñador» (142). La reflexión posterior no repara tanto en la condición de soñador en sí como en la fijación de una cualidad a la que Gabriel se siente atado, más aún al descubrir la repetición de algo anterior:

> –Estaba avergonzado, por lo de soñador; era algo que siempre me decía la Cueto, pero ahora que la señorita Florencia había usado la misma palabra creía que ella también *era parte de lo mismo*, y que era incapaz de ver más allá de las apariencias. (143, la cursiva es mía.)

Ante el enojo de Gabriel la maestra intenta disuadirlo apelando a la intención de iniciar una amistad a través de esta tarea: «-Pensé que podíamos ser amigos –dijo ella y se levantó un poco fastidiada» (143). Este comentario produce el efecto contrario en Gabriel. En ese momento llega a la constatación más profunda en cuanto al fin de sus expectativas: «Ojalá no lo hubiera

dicho. Era una mentira espantosa: nunca un adulto iba a ser de verdad el amigo de un chico» (143).

Rápidamente Fernando entiende esta reacción y se posiciona en el lugar del conflicto.

> –No te preocupes si no te entusiasma la idea de participar en la obra, pero tampoco juzgues a Florencia, ella quería ayudar.
> – No necesito que me ayuden –dije.
> –Ayudarme a mí, quise decir.
> […] no podía salir del papel del mal educado. (145)

En la misma lógica que hace ingresar a los adultos desde la perspectiva del personaje, Fernando se acerca al niño con una estrategia que le permite a Gabriel pensar en una relación diferente. Sin embargo, la maestra más joven repite lo que ha dicho otra con más años de profesión y Fernando se va del barrio sin avisar, y esto estos sucesos confirman las primeras impresiones de Gabriel.

A continuación, las reflexiones del personaje explicitan la secuencia referida a su relación con los adultos. Este pasaje disonante que conecta el pasado y el presente, también contiene una generalización que desentraña el modo en que Gabriel se reconoce en la relación con los adultos, manteniendo la percepción del niño de una experiencia que no resuelve siendo adulto: «No sé, pero era horrible, yo me hacía una idea de alguien y esa idea crecía y crecía en mi cabeza para el lado que yo la alimentaba; después, un santo día, esa persona largaba dos o tres palabras y todo se me iba a la mierda» (143).

En general, las relaciones con los adultos repiten el esquema que presenté al principio, es decir, sintéticamente, un relato que se transfigura, una sobrecarga de sentidos por parte de Gabriel y un desencuentro entre sus expectativas y los sucesos. La distancia entre lo dicho y lo hecho impacta en el personaje de tal modo que no logra elaborar una narración propia debido a los vacíos que quedan entre lo que escucha de los adultos y lo que observa en sus actos. Principalmente porque los intentos de incluirlos en un proceso mayor que, en este caso, se manifiesta en relación a los conocimientos que tienen los adultos, son experimentados por el personaje como una constante separación.

Hasta aquí he observado el modo en que se construye la relación de Gabriel con los adultos. Para ello he elaborado una secuencia que sintetiza

los elementos recurrentes en la narración. Esa organización de lo narrado es predominantemente consonante pues no hay en la autonarración una relación de privilegio respecto de lo narrado. Incluso en el breve pasaje en tiempo presente que introduce un mínimo de disonancia, la evaluación de los sucesos no se distancia de la percepción del niño. El narrador no organiza la secuencia de los sucesos en virtud de una interpretación, por el contrario, reitera la imposibilidad de dar explicación a la repetición de los desencuentros con el mundo adulto y a la persistencia de la experiencia de separación, de pérdida de sentido de la palabra ajena como medio para comprender los sucesos.

La narración de la historia (im)propia

Como se ve en los pasajes analizados en relación a Rolando y al polibómber, la presentación de la información en el relato va dando cuenta de cómo se constituye la subjetividad en relación al espacio configurado en el marco del barrio. Es decir, si el espacio del barrio funciona como estabilizador de sentidos a partir de los cuales el sujeto se constituye, al mismo tiempo, hay en ellos una carga de sanciones ante el incumplimiento y un sentimiento de pérdida cuando se produce la tensión entre las demandas adultas y las expectativas del personaje.

El primer gran espacio recorrido es el del cementerio, incluso constituido por el relato como una pequeña ciudad. Sin embargo, esa transfiguración que propone Rolando da cuenta de que se trata de un espacio que necesita un relato diferente ya que Gabriel no puede ingresar al lugar por el temor que le produce. Siguiendo el modelo de la estructura de los episodios que mostré en el apartado anterior, en este primer momento se hace ostensible la relación entre los adultos y la posibilidad de desplazar los sentidos. Esto significa que como Gabriel ha comprendido la estrategia que el adulto le propone para afrontar la situación, puede elaborar un sentido propio y así no sentir temor. Es decir, esta operación funciona a nivel de la *subjetivación* ya que en tanto se desplazan los sentidos también se desplazan sus *efectos* en el sujeto.

Ese espacio es el lugar de lo cotidiano para Rolando pues allí trabaja y vive. Pero dos hechos van a cancelar la posibilidad de reelaborar el sentido de esa narración para Gabriel: la necrofilia de Rolando y el desenlace del episodio del regalo de cumpleaños con la descompostura de la madre.

En el capítulo II el barrio está tematizado en relación a otros dos ejes: los grupos de jóvenes y la frontera que establece el viaducto del lado sur. En el primer caso, aparecen los recursos de legitimación y de jerarquización como la edad entre los jóvenes. Es recurrente en la novela la remisión a la edad indicando que los menores deben responder al modo impuesto con anterioridad por otros jóvenes. Esto es observable en la caracterización de los grupos: Los pibes y Los del Otro Lado.

El capítulo se inicia con la situación espacial en tiempo presente. Nuevamente se activan los efectos de la autonarración consonante, incluso profundizados por la primera persona del plural. La consonancia plural es la estrategia de apertura de una serie de episodios dedicados a Gabriel-niño como parte de un grupo de amigos del barrio, con sus habitantes y lugares reconocidos: «Nuestro barrio se llama El Viaducto porque lo atraviesa un viaducto […] el largo paredón del cementerio nos separa de la villa miseria más peligrosa de todas: la Corina.» (63)

A continuación se presenta el grupo y sus enemigos en relación al espacio del barrio. A diferencia de la situación espacial, la presentación del grupo está inscripta en el pretérito imperfecto:

> A nosotros nos llamaban Los Pibes y parábamos en la esquina de Magán y Rivadavia: el centro exacto del barrio. […] La cancha del Arse –nuestro cuadro–, estaba en las afueras del barrio, cerca del arroyo pero camino a la costa, donde existían otras dos villas mucho más chicas que la Mariel y la Corina y dónde paraba la peor de las barras enemigas: Los del Otro Lado. (63-64)

«Los pibes» asumen las jerarquías en su sumisión al grupo de los grandes o cuando crean sus propias reglas de jerarquización. Esto implica soportar las burlas de los mayores o estar en condiciones de disputar la posición de acceso a determinado interés. El primer caso se hace ostensible en el relato que cuenta la historia de Tumbeta, uno de «Los pibes». Los rumores acerca de una relación extramatrimonial de la madre lo dejan en situación de vulnerabilidad ante las agresiones de «Los grandes»: «[…] con la barra de los grandes te la tenías que aguantar. El Tumbeta no contestaba, se quedaba con la cabeza gacha» (77).

De modo similar, el tiempo en el barrio se presenta como un recurso de legitimación hacia dentro del grupo. Cuando Los pibes planean la visita al prostíbulo, discuten el modo en que el grupo se va a dividir porque el dinero

no va a ser suficiente para todos. Entonces, una de las propuestas es: «Los que tenemos más tiempo en el barrio vamos en la primera tanda» (64). Esta propuesta queda invalidada por el hecho de que dos de los miembros del grupo no viven en el barrio, por lo tanto, estas dimensiones de tiempo y espacio convertidas en recursos de jerarquización son evaluadas como injustas.

En cuanto a la presentación del barrio, hay un efecto de consonancia que introduce el pronombre personal de primera persona y el tiempo presente: «*Nuestro* barrio *se* llama» (63, la cursiva es mía.). Pero, este enunciado puede ser leído retrospectivamente, de modo que se plantea el problema de la continuidad temporal ya desarrollada en relación al efecto de la disonancia en tiempo presente. La referencialidad temporal es vaga pero puede considerarse en relación al efecto de disolución que introduce la combinación de la autonarración consonante y disonante, y la primera persona plural en tiempo presente como una estrategia que colabora en el trabajo de registro de los sucesos sin que implique la evaluación proveniente del presente del narrador.

El efecto de los recursos de consonancia se fortalece cuando remiten a la carga autobiográfica que introducen en el mundo ficcional. De hecho, Ramos creció en el partido porteño de Avellaneda que incluye los barrios Avellaneda, Sarandí y Dock Sud. Estos son barrios que se formaron principalmente con el aluvión inmigratorio que llegó a la ciudad de Buenos Aires en la década de 1880. El Dock Sud tiene estrecha relación con el desarrollo portuario de la ciudad, y se constituyó como barrio alrededor del canal que atrajo a los trabajadores nativos e inmigrantes. Desde que en 1977 el gobierno militar creó el espacio llamado Cinturón Ecológico para arrojar los desechos urbanos,[32] esa zona se caracteriza por ser un sector con alto índice de incendios y contaminación.

En el caso del recorrido por el Cinturón Ecológico se producen dos *efectos*: por un lado, el espacio es descripto con la suficiente generalidad como para que sea identificable contando con mínimos datos sobre el lugar. Gabriel ve las luces, precisa que se trata de un basural y que es un espacio de rellenado. Pero los peligros que representa este espacio se explican desde el presente de la narración, como una aclaración disonante para el lector: «–Podemos ir

[32] Algunos informes pueden ser consultados en <http://www.funam.org.ar/ceamse.htm>, <http://www.clarin.com/diario/2000/08/07/e-02801d.htm>. Consulta: 15-03-2009.

por arriba –me dijo–, pero hay que tener cuidado con los caños. Alejandro hablaba de los caños que estaban clavados por todo el relleno […]» (94).

Otro elemento referencial que permite conexiones temporales tiene que ver con la situación económica que ingresa al texto en relación al taller del padre de Gabriel. Cuando hacia el final del texto, en el tercer capítulo, Gabriel relata las conversaciones que escucha en su casa sobre los motivos que ponen en peligro la continuidad del trabajo, dice: «Durante el almuerzo de ese día Coco habló con mamá del problema de las bobinas coreanas. Ni siquiera tenían marca y los importadores las llamaban universales» (125).

A grandes rasgos, así como lo hizo el gobierno militar, la apertura de las importaciones fue una de las medidas que se puso en marcha durante los años 90. Esto produjo el cierre de muchas empresas familiares a partir de la entrada al país de productos asiáticos a muy bajo precio. Estas variantes de la estrategia de disolución de las marcas temporales precisas pero, al mismo tiempo, la mención de datos vinculados con sucesos que fueron recurrentes en la historia argentina en las últimas décadas, funcionan como estrategia para elaborar los *efectos* de sucesos del pasado que retornan así como para inscribir al sujeto en el proceso histórico. Este proceso se comprende por una voz narrativa más interesada en los efectos en la subjetividad que en el orden en que sucedieron los hechos que narra.

En este sentido, la referencialidad espacial y temporal difusa da cuenta de la narración consonante en lugar de introducir un narrador cuya mirada distanciada pone en su propia perspectiva los sucesos del pasado. La ausencia de técnicas de distanciamiento disonante, como apreciaciones del narrador sobre los sucesos del pasado o evaluaciones en presente gnómico, ponen en el centro de la novela el impacto que experimenta el personaje entre lo que paulatinamente significa el fin de la niñez y la entrada en la juventud.

La palabra. El silencio

La idealización del mundo adulto es una de las claves en la revelación del fin de la niñez. El reconocimiento de que esas idealizaciones entran en crisis se produce cuando colisionan los sucesos y sus protagonistas con la carga subjetiva que en esas figuras deposita Gabriel.

El personaje que más colabora en la construcción del ideal de la amistad entre un adulto y un joven es Rolando. Pero en el orden de la narración

Rolando es el primero en fallarle a Gabriel. El primer capítulo comienza cuando Gabriel llega a un bar del barrio buscando a Rolando que le ha prometido enseñarle cómo trabajar en el cementerio, pero lo encuentra prácticamente inconsciente.

El narrador, en lugar de relatar en tercera persona las disquisiciones de Gabriel, da mínimos indicios de monólogo narrado.[33] Allí se percibe la tensión entre el desencuentro con Rolando y el esfuerzo de Gabriel por darle al suceso un sentido que no le resulte doloroso. La escena se introduce con la narración del regreso a su casa. En el camino se detiene en una plaza del barrio y se sienta en una hamaca. En unas pocas frases se narran las consideraciones sobre los sucesos haciendo el intento de darles un sentido propio. De allí que el recurso para elaborar las sanciones adultas se elabora omitiendo las marcas del monólogo, pero pueden ser repuestas y así es posible deslindar la voz con la que discute Gabriel: «Una borrachera se la podía agarrar cualquiera y eso no quería decir nada. Además, seguro que Rolando me quería ayudar. Él mismo había venido a proponérmelo […]» (15)

Primero, intenta neutralizar la sensación de incomprensión apelando a una generalización, luego, negando el verdadero sentido que tiene el incumplimiento del adulto. Los tres argumentos responden a sentidos anteriores al suceso: ¿qué sentido tiene el hecho de que Rolando no haya estado preparado para cumplir su promesa? Entonces, ¿realmente quería ayudar? El planteo se refiere a la distancia entre la palabra y los sucesos, de allí que Gabriel se asegure el sentido de lo ocurrido pensándose como destinatario y claramente se observa el esfuerzo por sostener la ilusión de la palabra: «Pero a mí siempre me trataba distinto que al resto de los pibes y más de una vez me dijo, muy en serio, que me consideraba un amigo» (16).

La evaluación del narrador disonante en cuanto a la distancia temporal no implica distancia en cuanto a los criterios de percepción que siguen siendo los del personaje. Si bien el narrador, como dice Cohn, tiene respecto de lo narrado una situación de privilegio porque desde el punto de vista temporal puede deslizarse entre el pasado de la experiencia y el presente de la narración, en el caso de la novela de Ramos, el narrador nunca abandona la percepción del personaje. Por ejemplo, en cuanto a la relación de amistad con los adultos, el valor está en que se trata de «gente en general» a diferencia de «los pibes». De este modo, puede articular las similitudes entre

[33] En términos de Dorrit Cohn, «self-narrated monologue» (166-172).

Rolando y Fernando: «Yo me sentía muy bien, porque estaba compartiendo mis ideas con alguien que a su vez compartía sus ideas conmigo; igual que con los pibes, sólo que con la gente en general era la segunda vez que me pasaba. La primera había sido con Rolando» (145-146). Pero hacia el final de la narración hay un giro en la percepción del personaje. La secuencia de los episodios se desestructura y el silencio se hacen constantes: «Me sentía a contramano de todo […] hubiera querido decirles a todos que se fueran […] que estaba podrido de ver a todo el mundo llorar y murmurar a escondidas, pero no lo hice» (148-149).

A esta altura del relato, la secuencia que propuse al comienzo del análisis se ha invertido. En las páginas finales, cuando el tío de Gabriel le explica la situación, ese relato no cumple la función de transfigurar los sentidos, como inicialmente propuso Rolando. En este caso el sentido de la explicación acerca de la quiebra de la empresa familiar, el modo de cancelar las deudas y el nuevo trabajo que ha aceptado el padre es claro pues está en riesgo la propiedad de la casa en la que viven. El tío explica:

> –Eso va a dar tranquilidad a la familia– me dijo–, porque así la casa va a quedar a salvo, ¿entendés eso Gabriel?
>
> Yo le dije que sí pero la verdad es que había un detalle que no cerraba. ¿Por qué, si el taller daba sólo para una familia, no nos quedábamos nosotros con todas las cosas […] (149).

Los procedimientos que suponen la posterior tranquilidad son signos de la crisis que atraviesa la economía familiar en el marco de la crisis del país, pero la narración consonante se aferra a las preguntas del personaje.

El final de la novela se desencadena a partir de que los relatos no logran transfigurar la percepción de los sucesos de modo que el punto que en la secuencia inicial se producía como *efecto* de la cancelación del sentido de los relatos adultos, hacia el final opera como estrategia de cancelación de la verdad proveniente de las promesas adultas. Gabriel observa: «Después pensé en papá: en lo que había jurado aquella tarde cuando mamá le dijo que lo mejor era cerrar el taller, y en cómo después olvidó su juramento, olvidó la verdad que había en su corazón y aceptó el trabajo nuevo» (156).

Gabriel descubre que los relatos que idealiza, a los que se aferra porque le ofrecen modos de resolución de los conflictos que se le plantean, pueden ser cancelados. Así, si en algunos casos sus esfuerzos por transfigurar los

sentidos dan resultado, en otros dan cuenta de la separación respecto de la narración adulta.

La pérdida

El análisis que hago a continuación requiere volver sobre los detalles del argumento. Cuestiones como la diferencia en cuanto al modo de autonarración, las conexiones con elementos mencionados en apartados anteriores y los efectos que producen en Gabriel, sintetizan los procesos ya analizados al mismo tiempo que funcionan como la articulación con el presente de la narración.

Hacia el final de la novela, Tumbeta, uno de «Los pibes», muere en el enfrentamiento con la policía tras el asalto a una joyería. En virtud de este episodio, algunos indicios que se encuentran en el segundo capítulo de la novela cobran sentido retrospectivamente. Tumbeta es uno de los desertores de la expedición para conseguir vino. Pero a diferencia de otros dos personajes que se retiran por temor, Tumbeta desaparece sin avisar. Esta confusión da entrada a los comentarios sobre qué está pasando con este amigo. Mientras todos salen a buscarlo, Gabriel permanece en el lugar que asignan para encontrarse al regresar de la búsqueda y mientras espera, recuerda un suceso en el que Tumbeta había robado el revólver del padre. Primero todos probaron el arma, y cuando estuvo descargada, Tumbeta les apuntó y gatilló, incluso contra sí mismo. Luego, otro relato resume la historia familiar, la llegada al barrio y los problemas con la barra de «los grandes» por los rumores acerca de una relación extramatrimonial de su madre. Cuando los amigos regresan de buscarlo, cuentan que lo han visto con Los del Otro Lado, drogándose con pegamento.

Unas páginas más adelante, cuando los pibes están organizando un partido de fútbol Gabriel, que está en medio de la crisis familiar, observa que el grupo se va disolviendo. Entre los motivos de las ausencias, permanece la incógnita de qué está pasando con Tumbeta:

> Cada vez éramos menos los pibes que nos juntábamos. Alejandro tenía clases de taller todas las tardes. A Marisa le daban tanta tarea en el colegio normal que se la pasaba encerrada en su casa. El Tumbeta tampoco se veía muy seguido, aunque el porqué era todavía un misterio. (148)

En esa situación, Gabriel decide retirarse, y se reconoce más próximo a Tumbeta que al resto del grupo. Allí el narrador introduce otro relato acerca de lo que pasó una tarde en la casa de Tumbeta cuando, después de jugar con una pista de autos de carrera, Tumbeta le mostró a Gabriel ropa interior erótica de su madre y le explico a Gabriel el modo de uso de esas prendas.

Armas, drogas, delincuencia, una situación familiar problemática, van dando lugar al desenlace de esta historia con la muerte del amigo. El velatorio (153-155) es el único relato en tiempo presente que aparece en el texto y además está escrito en cursiva. La narración simultánea («Me levanto. Camino.») y el monólogo interior se fusionan: «¿Cuánto tiempo me tengo que quedar acá?», «¿qué mierda estoy haciendo?».

La intensidad del relato del velatorio se produce también en el trabajo específico de la voz narrativa. En cuanto a la dimensión temporal, la consonancia cumple una función diferente a la que se ha planteado más arriba. En este caso, asociada con el tiempo presente, rompe el encadenamiento de sucesos pasados y se instala en un presente que se narra simultáneamente, como si los sucesos ocurrieran nuevamente. En este sentido, el relato no puede ser leído sino desde la perspectiva de la introspección, pues la narración retrospectiva se suspende. La importancia de la autonarración consonante en tiempo presente implica que no hay un relato posterior al suceso, por lo tanto, el efecto de la modificación de la instancia del narrador implica la imposibilidad de resolución del sentido tanto en el tiempo de lo narrado como en el tiempo de la narración. Esto no significa que el suceso no tenga colocación en el orden del relato, sino que no puede elaborarse su sentido. Desde el punto de vista de la *subjetivación*, lo que emerge con ese relato en presente es el *efecto* que produce, mientras desde el punto de vista de la narración, esta experiencia no puede ser explicada sino anulando la distancia entre el yo que experimenta y el yo que narra. Retomando la secuencia propuesta para el análisis de las relaciones de Gabriel con los adultos y sus relatos, en este caso no hay ningún relato adulto, ni siquiera el propio. Este es el momento en que la referencia adulta está definitivamente perdida.

Evidentemente, las categorías que se han superpuesto para el análisis de la instancia del narrador se fusionan porque en este caso el elemento extraño no irrumpe por el desencuentro con un relato adulto, sino en el suceso mismo.

> Oigo un llanto de mujer. Tiemblo. No puedo parar de temblar. Veo cosas que se pudren: carne marrón en la heladera, un caballo muerto flotando en el arroyo. El llanto vuelve como un fantasma, después desaparece. (153)

> Pienso en cucarachas, en cangrejos. (155)

La falta de un relato en el cual encuadrar el suceso puede observarse en la profusión de imágenes que la situación evoca en Gabriel. En el marco de la narración consonante en primera persona, en el momento más crítico y que no puede ser traspuesto por el narrador ni siquiera como un relato propio, se elabora a modo de monólogo que incluye las acciones que Gabriel realiza como caminar, subir escaleras, sentarse, levantarse, etc., o las que corresponden a sucesos interiores como temer, sentir, pensar. En este sentido, la narración consonante alcanza su grado de mayor fusión entre el narrador y el personaje.

El episodio finaliza con el retorno del orden de lo narrado por la interrupción del monólogo, es decir, cuando se reintegra la retrospección. De este modo, se pueden reconocer dos niveles de consonancia: uno que permite la técnica retrospectiva y otro nivel en que la distancia es nula en tiempo presente, [34] de esta manera se superponen la narración interior y el monólogo interior. Si a lo largo de la novela el narrador se posiciona respecto de lo narrado con una cercanía tal que toda la narración está apegada a la mirada del personaje, la narración del velatorio en tiempo presente explica la potencia de un hecho que inhibe todo el trabajo retrospectivo de la posibilidad de evaluar esos sucesos.

---

[34] Dorrit Cohn analiza el uso del presente en la autonarración. Toma dos casos, el de Hamsun y el de Proust, *Hunter* y *A la Recherche du temps perdu* respectivamente. Para el caso de la disonancia analiza el trabajo de Proust y para la consonancia, el de Hamsun. Dice: «The absence of self-exegesis and of all references to the narrating self excludes from Hamsun´s text the entire temporal zone for which the present tense is normally employed by a dissonant narrator like Proust's Marcel. When Hamsun shifts from the past to present […] the present tense he uses is of an entirely different nature: not a «true» present that refers to the speaker's present moment, but a narrative present that refers to the same past moment as the past tense does» (157). A continuación Cohn señala que estos deslizamientos entre pasado y presente dan cuenta del grado de consonancia («degree of consonance»), que puede la narración al borde de la anulación de la distancia narrativa («quasi-annulment of the narrative distance») entre pasado y presente.

Si bien a lo largo del tercer capítulo los discursos adultos van perdiendo credibilidad para Gabriel, después del velatorio, hay una crítica directa al padre con la que se narra la cancelación de los relatos.

> Después pensé en papá: en lo que había jurado aquella tarde cuando mamá le dijo que lo mejor era cerrar el taller, y cómo después olvidó su juramento, olvidó la verdad que había en su corazón y aceptó el trabajo nuevo. Yo me había sentido orgulloso de aquel padre, del que pensaba que mejor era morirse. (156)

Después de esta retrospección, una frase en presente gnómico conecta la narración disonante con los hechos finales estableciendo la continuidad de sentidos: «Porque la muerte no es lo contrario de la vida: vivir como un muerto, eso es lo contrario de la vida».

El suceso final es el que da título al capítulo. Gabriel visita por última vez el taller de su padre. Imagina que está en pleno funcionamiento. Se acerca a una de las máquinas que por su edad no ha podido usar y la pone en marcha. Este suceso da lugar a una reflexión: «Yo no podía manejar un torno revólver, tampoco podía volver el tiempo atrás» (157). Con esta palabras se define el final de la infancia: por un lado, la pérdida de la condición de niño que le impedía utilizar la herramienta que en el taller del padre señalaba su niñez y, por otro, desde el punto de vista de la técnica narrativa, es el momento de la revelación del trabajo con el tiempo que constata la especificidad del artificio narrativo del uso del presente. Éste es el tiempo en que Gabriel narra todo lo que retorna, todo lo que persiste incomprendido.

El suceso final tiene sentido retrospectivamente, como en otros casos ya comentados. Cuando la crisis económica todavía parece un obstáculo que va a poder sortear, el padre de Gabriel regresa de un viaje para vender los productos fabricados con muy buen humor. De hecho, tiene una sorpresa: una pecera. Se la ha comprado a una gitana que ha bendecido el vehículo en el que el padre de Gabriel viajaba, y le ha vendido los peces asegurando que traerán buena suerte y «larga vida para el taller» (126).

Cuando todo se ha perdido y el taller ya no pertenece a su padre, Gabriel envenena los peces.

La estrategia del narrador: autonarración consonante

Si a lo largo de la primera secuencia que presenté como modelo de la estructura recurrente, la comprensión del narrador en presente y sus experiencias del pasado están yuxtapuestas de tal modo que el relato de las percepciones es consonante, hacia el final del segundo episodio hay una breve intervención del narrador disonante: «Nunca supe por qué terminaba tan triste cuando me pasaban cosas como esa.» (18) En estas palabras puede percibirse un enlace entre el pasado y el presente. El adverbio «nunca» indica disonancia en tanto que remite al presente del narrador, quien todavía no halla respuesta acerca del porqué de la tristeza ante situaciones de desencuentro entre las expectativas y los sucesos. Sin embargo, integrada a la narración, este enunciado produce un efecto de consonancia porque no desliga los dos tiempos involucrados. La combinación del adverbio de tiempo («Nunca […]») y el pretérito indefinido («[…] supe […]»), más una acción durativa en el pretérito imperfecto («[…] pasaban […]») enlaza los modos de la autonarración propuestos por Cohn. Es en esta dirección que el recurso de la consonancia funciona en el texto borrando toda relación con lo narrado que implique la elaboración de una narración propia. La tristeza retorna desde el pasado sin que el narrador pueda encontrar una explicación, y esta asimilación entre el presente y el pasado se produce en relación a la consonancia.

La autonarración consonante es, por lo tanto, el recurso a través del cual el narrador mantiene en el centro de su interés la narración de Gabriel. En consecuencia, no aparece en la obra una explicación que elabore el sentido, el porqué de la repetición de la tristeza. Entonces hay distintos aspectos que deben ser puestos en relación, dado que es la imposibilidad de resolver cuestiones del pasado en el tiempo presente la que expresa el sentido de la narración impropia. El final de texto con el salto disonante que introduce la indicación del hecho de contar: «Lloré un rato largo, recostado sobre el banco de los papeles; entonces lo supe: era el final, yo estaba viviendo el final de esto que acabo de contarles. Y ahí me quedé.» (157). La voz del narrador es la que enlaza las dos dimensiones. Por un lado, el deíctico «esto» refiere a lo narrado, mientras que «acabo de contar» le devuelve a la instancia del narrador su posición disonante. Esa conciencia del hecho de narrar produce retrospectivamente dos efectos fundamentales:

– no se distancia de los sucesos del pasado en la narración en tiempo presente,
– no comporta ningún tipo de privilegio sobre la narración.

El aspecto temporal que se revela en la posición del narrador respecto de lo narrado cuya característica es la imposibilidad de establecer con su pasado una relación disonante, tal como expresa el enunciado «Y ahí me quedé», va acompañada de un elemento que produce el borrado de las marcas que distinguen el mundo ficcional del no-ficcional. A la conciencia del rol de narrador y de su objeto de la narración, se agrega el pronombre enclítico: «contar*les*» (la cursiva es mía) pero dada la ausencia de referente explícito en lo narrado, se produce un efecto hacia fuera del texto, que trae a colación al escritor y al lector. La función de esta estrategia es, desde el punto de vista del *efecto autobiográfico*, borrar las fronteras que separan una instancia ficcional y otra no ficcional para crear el «no-lugar» autobiográfico (Link, 2007). Este último recurso narrativo tiene el valor de incluir al lector en el texto siguiendo la autonarración. Del mismo modo, el autor está inscripto en su novela en la misma posición del narrador consonante.

Síntesis

En la transición de la infancia a la juventud, *El origen de la tristeza* de Pablo Ramos elabora la tensión del sujeto con la palabra como aquello anterior a él que conlleva una carga de sentidos a los que espera acceder porque son, a su vez, los caminos validados por las narraciones adultas. Sin embargo, el fin de la niñez implica la experiencia de que las *narrativizaciones* adultas no condicen con los actos, no son suficientes para explicar los sucesos, y esa revelación produce una intensa sensación de tristeza que no se resuelve.

Los recursos por medio de los cuales he analizado esa tensión se concentran en la instancia del narrador y se evidencian en tanto se producen ambigüedades. De tal modo, es en el espacio abierto entre la autonarración consonante y la disonante, entre el narrador y lo narrado, entre los relatos y sus cancelaciones dónde se observa el trabajo de Ramos que en mi trabajo estudio en el marco de la narración de la juventud, partiendo de la hipótesis de que su novela elabora el fin de la infancia.

En este sentido hay una relación disonante en tanto que en la estructura de cada capítulo aparece un personaje adulto con el que el joven se encuentra, un periodo en que se consolida la relación entre ambos y que genera la ilusión de que el niño está en camino de dirimir las asimetrías entre los dos mundos. En cada caso, un corte abrupto cierra la secuencia remitiendo a la falta de respuestas pero, a medida que avanza la novela, la estructura recurrente en los episodios se repliega sobre sí misma y, paulatinamente, mediante las intervenciones del narrador en tiempo presente se plasma la *subjetivación* de la tristeza. El episodio final en el que muere un amigo y en el que el adulto que desaparece de la escena es el padre, adviene la definitiva conciencia de la separación con la palabra ajena.

La consonancia entre la voz y el personaje se mantiene en gran parte del texto porque funciona como el recurso fundamental de la narración apegada a la mirada del niño. No obstante, la introducción de la disonancia, en lugar de funcionar como recurso para insertar una mirada adulta sobre la experiencia infantil, permanece identificada con los sentidos que han sido elaborados en el pasado. Esta reformulación de las características de la disonancia está fundamentada en que:

- la novela trabaja en el desdoblamiento del tiempo entre un pasado de lo narrado y el presente de la narración disonante, tal como sostiene Cohn,
- ahora bien, el yo de la narración no tiene con lo narrado una relación de privilegio,
- por lo tanto, la narración permanece fusionada con la mirada de los hechos del yo de la experiencia.

Estos tres puntos constituyen la estrategia que Ramos elabora para narrar la relación entre la *narrativización*, *subjetivación* y *destinación* en el marco de la narración de la juventud entendiendo que es el periodo en el que se produce la separación con la palabra adulta.

En cuanto a los elementos provenientes de la experiencia personal del autor que se incluyen en el mundo narrado, la elaboración literaria del material autobiográfico es un recurso que apunta a fortalecer la dimensión comunicativa entre el autor y el lector. No se trata de la intención de crear una proximidad entre las instancias del autor, el narrador, el personaje y el

lector articuladas por el primero de ellos, sino de una puesta al servicio de la construcción de sentidos y la comunicación mediante la narración. De esta manera, el propósito es indagar en los recursos de la narración, en la trasposición de la subjetividad a la escritura sin que por ello se ponga en juego la proximidad entre la vida del autor y la del personaje. En definitiva es la narración de la vida la que importa.

Esta coincidencia con una importante tendencia en la narrativa argentina coloca a Pablo Ramos en estrecha relación con la escena literaria en la que circula su obra pero requiere de los ajustes particulares que den cuenta de la elaboración personal que esas técnicas adquieren en su obra. Por este camino se perfilan los criterios que subyacen en la perspectiva ramosiana acerca de la tarea del escritor circunscripta a la escritura. Alejado de las discusiones teórico-críticas, si bien son varias las coincidencias estéticas entre su obra y los debates que le son contemporáneos, el particular abordaje del material autobiográfico en su proyecto narrativo tiene objetivos específicos. El lugar que su trabajo da a la presencia de los materiales provenientes de la experiencia personal en la medida que producen efectos en el mecanismo de la narración literaria. En *El origen de la tristeza* consiste, según he expuesto, en el borrado de las marcas que privilegian la instancia del autor respecto de su obra y del narrador respecto de lo narrado.

Entre el trabajo de Ramos y el de Rivera hay varios puntos de contacto. Principalmente están dados por la proximidad de lo autobiográfico que señala una cercanía permanente del autor pero sin que su aparición en el texto se produzca efectivamente. Este trabajo cuya imposibilidad característica llamo *efecto autobiográfico* pone en el centro de la cuestión una concepción de la narración y una de sujeto cuyo vínculo no logra completarse. En las escrituras analizadas entre las primeras «Lecturas», el trabajo dedicado a la distancia entre la voz y el relato visibiliza procesos estancados en cuanto a la elaboración de una narración propia. Rivera encuentra en el discurso de la historia engranajes que activan tal distancia; Ramos hace un trabajo similar pero plasma la relación inmediata entre un niño y los adultos que le destinan determinados relatos del pasado. Ahora bien, ambos mecanismos narrativos están impactados por lo que no estaba previsto y que destraba el estado de repetición.

III.2– La narración (im)propia: la voz de la juventud

A lo largo de este segundo trayecto de las «Lecturas» me ocupo de novelas que exploran en los modos de resolver los vacíos que la propia vida como relato conlleva en tanto que depende de la palabra ajena. Mediante el análisis de *Delivery*, de Alejandro Parisi, y *Perdida en el momento*, de Patricia Suárez, expongo dos caminos que afrontan la resolución de los silencios en las narrativizaciones adultas. En cuanto a la primera de las ellas muestro cómo se realiza un trabajo concentrado en el tiempo de la narración cuyo anclaje en el presente manifiesta la inaccesibilidad al relato del pasado, mientras en la segunda, el estudio gira en torno al orden del relato y a los sentidos que cada hecho del pasado adquiere vinculado a una nueva experiencia.

Dado que en ambas el foco está dirigido hacia la creación de los medios válidos para comprender los relatos ajenos y luego elaborar los propios, en esta parte analizo los mecanismos subjetivos que surgen de la negociación entre la palabra adulta que narra el pasado desconocido y la palabra de los jóvenes que se encuentran con ese pasado que forma parte de sus propias vidas.

III.2-1 Alejandro Parisi: el tiempo para la historia

Introducción

En las páginas que siguen comento la obra narrativa de Alejandro Parisi entre 1997 y 2011. Se trata de una obra muy breve y, por ahora, con ninguna presencia en el debate crítico, por lo tanto, la fuente principal de mi lectura es la serie de antologías de cuentistas jóvenes publicadas entre 2005 y 2010 de las que el escritor participó. En consecuencia, además de la primera sistematización de la trayectoria del autor, esta presentación permite ofrecer algunas precisiones en cuanto al panorama literario argentino posterior a 2001.

Posteriormente, me dedico al análisis de su novela titulada *Delivery* (2002), en la que un joven intenta desesperadamente saber por qué lo abandonó su madre. Dado que su familia se niega a explicar lo sucedido, la narración se concentra en la vida interior del personaje siguiendo sus pensamientos en tiempo presente, construyendo un relato en el que el pasado está silenciado. La historia tendrá su giro en relación a una historia de amor que será el camino para elaborar una narración propia.

En el marco de la narración de la juventud, Alejandro Parisi lleva a cabo un singular trabajo con el aspecto temporal para narrar los efectos que produce en el sujeto la separación de su propia historia al mismo tiempo que encuentra en los silencios de la narración la posibilidad de decidir sobre su futuro.

Presentación

Con el objetivo de presentar las obras publicadas por Parisi, propongo un diálogo con el mapa literario que interesa por lo que significa en los primeros trazos de su proyecto estético. Si bien las características generales de este panorama ya han sido expuestas, la observación de la trayectoria de este autor permite visualizar otros espacios en los que se desarrolló la actividad artística en los años posteriores a la crisis de 2001. En el marco de estas reflexiones, me referí a las editoriales independientes en el apartado dedicado al campo literario argentino a lo largo de los años 90 y después de la crisis de 2001. Ahora bien, la trayectoria de Parisi, así como de las colecciones que reúnen lo nuevo o los jóvenes,[35] están relacionadas con un recorrido institucional que hasta ahora no había mencionado del cual un ejemplo paradigmático es el Centro Cultural «Ricardo Rojas».

Como ya expliqué en el capítulo introductorio, paralelamente a la evaluación desfavorable del panorama cultural durante los años 90 y los posteriores cambios de perspectiva en el marco de la poscrisis, nuevas formas de creación y participación ocuparon la escena cultural. En este contexto, instituciones que habían permanecido circunscriptas a la esfera artística, lograron presencia en un momento de transformación política con propuestas de participación novedosas, en sintonía con otros fenómenos colectivos.[36]

En gran medida, la emergencia de modos colectivos de creación artística, ya sea en el formato de taller literario o de «colectivo artístico», son condiciones de producción afines al concepto de antología literaria cuyos criterios

[35] Me refiero aquí a la Nueva Narrativa Argentina que se presenta en la antología *La joven guardia* (Norma, 2005).

[36] Ver en las «Claves de lectura» el apartado dedicado a «Colectivización de prácticas artísticas». Vale recordar aquí que he desarrollado la perspectiva de esa propuesta siguiendo a Andrea Giunta (2009).

de composición son relevantes para elucidar algunos aspectos recurrentes en la obra de Parisi.[37]

Los requisitos con los cuales se abrió la convocatoria ya fueron desarrollados en el capítulo dedicado a los rasgos generales del panorama literario argentino de poscrisis, pero cabe recordar aquí sus rasgos recurrentes: antologías que funcionan como presentación de escritores jóvenes que aún no cuentan con un reconocimiento tal que les permita publicaciones individuales sobre todo en lo referido a la narrativa breve;[38] antologías que no se convocan a partir de un criterio estético aglutinador sino como una constatación de la heterogeneidad de proyectos literarios; desde el punto de vista formal, la narración en primera persona, aun cuando la convocatoria no presenta ningún tipo de requisito que así lo establezca; y con respecto a la relación entre literatura e historia, ficciones cuyo marco temporal es la historia argentina reciente.

En cuanto a la recurrencia de la primera persona, nombrada por la crítica literaria y cultural como «giro autobiográfico» (Giordano, 2008), «giro subjetivo» (Sarlo, 2005) o «espacio biográfico» (Arfuch, 2002),[39] se trata de una constante que revela algunas de las características propias del panorama

---

[37] Nuevamente, remito al apartado cuyo título es «Colectivización de prácticas artísticas», en el que marqué la coincidencia de los escritores en cuanto a las dificultades para generar encuentros y debates. Por distintos motivos, varios autores representativos de la narrativa en los años 90 señalaron en ese momento el aislamiento en el que trabajaban, dadas las nuevas condiciones de producción, fundamentalmente en lo referido a las políticas editoriales.

[38] Vale recordar aquí las observaciones de Laura Ramos (2005: 44-45) en cuanto a la política editorial de los años 90 respecto del género cuento. Su investigación recupera los criterios que justificaban la escasa publicación de cuentos a través de los comentarios de escritores como Mempo Giardinelli y María Rosa Lojo, en los que se señala el predominio de la novela en el caudal de publicaciones literarias y la ínfima posibilidad de publicación para escritores nuevos.

[39] El trabajo de Giordano es más específicamente literario mientras el trabajo de Arfuch realiza un amplio recorrido teórico que construye una genealogía de los géneros autobiográficos con su historia exegética, hasta el impacto que Internet opera en las nociones de público/privado y la concomitante reconfiguración de las prácticas autobiográficas. Sarlo aporta importantes reflexiones acerca de cómo se constituye el sujeto de la enunciación autobiografía, elucidando cuestiones que tienen que ver con el género –el uso de la primera persona y el discurso indirecto libre–, la memoria –la pregunta por el pasado– y el sujeto –«los modos de subjetivación de lo narrado» (21).

literario del periodo que aquí estudio.[40] Aún cuando ni las antologías en general ni la obra de Parisi en particular han sido objeto de estudios críticos, tanto los prólogos de esas publicaciones como la discursividad teórico-crítica, como los tres trabajos mencionados, concuerdan en señalar el lugar central del sujeto y los modos con que la narrativa argentina prueba nuevos caminos en la representación de la subjetividad. Esta búsqueda está vinculada para algunos críticos con la idea de que la narración del sujeto es también una pregunta acerca de cómo narrar la historia. En su artículo titulado «La novela después de la historia. Sujetos y tecnología.» (2007: 471-482) Beatriz Sarlo distingue entre «novelas interpretativas» (473) y «novelas etnográficas», y sus procedimientos estéticos característicos. El ensayo observa la dimensión espacial de esa representación que llama «escenario» y advierte que la dimensión temporal de estas «literaturas etnográficas» es el presente.

Ignacio Lucía (2009) ante el debate que suscita el género autobiográfico y sus condiciones de producción en el periodo del que me ocupo, sostiene que:

> Incluso si no está diciendo la verdad, una escritura íntima realmente intensa estará hablando sobre el sujeto en el momento en que escribe, mostrando esa «dimensión irrepresentable de la subjetividad» que según [José Luis] Pardo es la intimidad, siempre a punto de desaparecer, en ese tránsito momentáneo que es «el paso de la vida a través de las palabras». [41]

Como lo advierte Lucía, la convergencia en la pregunta por el sujeto es también la convergencia en las técnicas narrativas que permiten trasponer a la palabra escrita el relato de la propia vida. Ahora bien, si el tiempo de las narraciones es el presente, como propone Sarlo, y la subjetividad es para la escritura un punto de fuga, ambas lecturas coinciden en identificar la concurrencia de líneas estéticas que trabajan en la separación entre el sujeto y la narración.

Tomando como punto de partida estas dos grandes constantes, la narración del sujeto y la narración de la historia en la narrativa posterior al año 2001, expongo a continuación los modos en que Parisi produce su obra en consonancia con esos intereses del periodo pero también cómo, a lo largo de su trayectoria, va perfilando las características específicas de su proyecto

---

[40] Ver el apartado titulado «El efecto autobiográfico» en el «Marco teórico».

[41] La mención de José Luis Pardo remite a su estudio titulado *La intimidad* (Valencia: Pre-textos, 1996).

literario. En primer lugar ofrezco una breve presentación del autor en la que menciono los momentos más sobresalientes de los primeros años de su formación literaria. En segundo lugar, me ocupo de observar los aportes para la comprensión de su obra que ofrecen los prólogos de las antologías de cuentos de jóvenes narradores en las que participó. Hacia el final de la presentación, observo las continuidades y discontinuidades que la producción novelística del escritor presenta respecto de su narrativa breve. Este recorrido que pone en contacto las distintas publicaciones de Parisi y los debates críticos con las que pueden ser abordadas, procura identificar las coincidencias con el panorama literario argentino y las divergencias que permiten visualizar los matices singulares en la obra del autor. Al análisis de éstos últimos, en el marco de la narración de la juventud, me dedico posteriormente.

La primera novela: aproximaciones de la vida y la obra

Alejandro Parisi nació en el año 1976, en Villa Lugano, zona sur de la ciudad de Buenos Aires. Su trayectoria literaria está íntimamente vinculada a las vicisitudes de la vida política y cultural argentina desde los años 90. Su formación como escritor comienza en el Centro Cultural «Rector Ricardo Rojas», institución fundada en 1984, dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires cuya actividad está enfocada a la formación artística y a la promoción cultural, ofreciendo espacios específicos como galería de exposiciones y sala de teatro para los artistas emergentes. Este centro cultural prontamente se calificó como «alternativo» (Kolesnicov, 1999) y apostó desde su inauguración a los jóvenes artistas visuales, escritores y ensayistas en la articulación de la década del 90 y comienzos de la siguiente, cuando la transformación del país y del mundo requería de una mirada crítica que ofreciera herramientas de percepción ante lo que estaba sucediendo. Sobre esta observación, es oportuno recordar la evaluación sumamente negativa que muchos de los escritores en actividad durante los años 90 hacían acerca de las dificultades para reunirse, discutir y llevar adelante un debate en torno a la producción literaria. Mientras tanto, esta institución «alternativa» resistía los obstáculos que la política económica imponía a la actividad cultural.[42]

[42] Los índices más sobresalientes de esta conflictiva relación entre transformación económica y campo cultural durante los años 90 fueron desarrollados en el apartado titu-

En el marco de las celebraciones por sus veinte años, el Centro Cultural convocó el Ciclo de Mesas Redondas que dio como resultado un conjunto de publicaciones dedicado a pensar la producción contemporánea de las artes visuales, escénicas y literarias. En esta colección llamada «Libros del Rojas», fue editada una serie de antologías que reunían a unos cuantos de los escritores nacidos alrededor de 1970 y que mencioné a propósito de la publicación de la antología *La joven guardia.* Muchos de ellos, como Parisi, asistieron a los talleres de escritura dictados en ese centro cultural por Diego Paszkowsky.[43]

La primera publicación individual de Parisi señala de un modo contundente la difícil situación de Argentina posterior al año 2001. Como tantos otros argentinos, emigró a España y se radicó en Barcelona pero, a pesar de las hostiles condiciones, en 2002 fue publicada en Argentina su primera novela: *Delivery*. En este momento de la trayectoria del escritor recobra sentido su paso por el Centro Cultural «Ricardo Rojas» pues el coordinador de los talleres literarios es el director de la colección Narrativa Joven para Editorial Sudamericana.[44] Paszakowski, que ya tenía varios títulos publicados en esta editora, contribuyó a la recepción editorial de los escritores que habían participado de las antologías por él compiladas y a la realización de sus primeras publicaciones individuales.[45]

---

lado «Breve panorama de lo propio y lo impropio en la política argentina» de las «Claves de lectura».

[43] «Proyecto: Aldea Experimenta», en *Antología La iniciación*. Buenos Aires: Centro Cultural Gral. San Martín, 1997. «Pulpitos Azules», en *Antología Más y mejores cuentos*. Buenos Aires: Eudeba, 2000. «Enanos Rumanos», en *Antología Nuevas Narrativas*. Buenos Aires: Clásica y Moderna, 2002.

[44] En un intercambio de e-mails a finales de enero de 2011, Paszkowsky me comenta que: «Lo que planteé en la editorial como Colección Narrativa Joven se vio cristalizado en tan sólo cuatro libros, todos de mis alumnos: el de Parisi, *Delivery*; *Met, el muerto*, de Adrián Haidukowski; *Los fragmentos del pasado*, de Alexis Winer, y *Permiso para quererte*, de Julia Coria. (Comunicación personal [e-mail]. 24-01-2011)

[45] Además del escritor del que me ocupo en mi estudio, vale mencionar a Samanta Schweblin, a Pablo Toledo, a Maximiliano Matayoshi y a Gabriel Vommaro que en aquellos años también vieron publicadas sus primeras obras individuales en editoras transnacionales e independientes, todos ellos luego convocados a participar en *La joven guardia*. SCHWEBLIN, Samanta. *El núcleo del disturbio*. Buenos Aires: Planeta, 2001. CORIA, Julia. *Permiso para quererte*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002. MATAYOSHI, Maximiliano. *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. WINER, Alex. *Los fragmentos del pasado*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003. VOMMARO, Gabriel. *Nuestra distancia*. Buenos

Delivery presenta la construcción narrativa más compleja en la obra del autor desde el punto de vista de la estrategia: primera persona, tiempo presente. Mediante esta modalidad el escritor explora en la narración que anula la distancia entre la voz que narra y la que experimenta, y profundiza en los mecanismos narrativos apostando a un modo de trabajar con el tiempo, es decir, la relación entre el sujeto y la historia. El núcleo de la cuestión es la dificultad que para un joven representa la narración de su pasado dado que depende, en parte, de que los adultos den respuestas a sus preguntas sobre lo que no conoce de su historia.

El itinerario de Parisi continúa en Barcelona donde se radica entre 2002 y 2006. Allí, una serie de casualidades desembocaron en la propuesta de llevar al cine su primera novela. Desde entonces, comenzó el trabajo como guionista. Iniciándose en el rubro con la adaptación de su propio texto, inmediatamente se dedicó a la redacción de guiones televisivos para programas infantiles.

Parisi señala dos aportes de este giro profesional en su trayectoria como escritor: el trabajo con un género al que llega de modo casual y que le exigió un aprendizaje atravesado por tiempos y temas que repercutieron en toda su producción posterior, y la entrada a un régimen de «profesionalización». El impacto de esta nueva posición del escritor transforma la relación con la escritura: «mi laburo como guionista me sacó el miedo a escribir de cualquier cosa». (Comunicación personal [e-mail]. 08-06-2010)

Las antologías: la voz y la historia

Después de publicada *Delivery*, la obra del autor atraviesa un periodo de varios años en los que se dedica al cuento, cuya circulación se realiza mediante antologías grupales. Aunque anterior desde el punto de vista cronológico, la novela puede leerse a la luz del diálogo entre la obra del autor posterior a 2005 y sus contemporáneos. Utilizados los prólogos de las antologías en las que participó Parisi como medios de comunicación con los debates teórico-críticos, es posible identificar los recursos narrativos recurrentes y el sentido

---

Aires: Simurg, 2003. Más recientes: TOLEDO, Pablo. *Los desterrados.* Buenos Aires: *El fin de la noche*, 2009. VANOLI, Hernán. *Varadero y Habana maravillosa*. Buenos Aires: Tamarisco, 2010. Datos consultados en la página oficial de Diego Paszkoswski: http://www.paszkowski.com.ar/

con que fueron activados, en general, esos procedimientos en el periodo que estudio en este trabajo.

En 2005 participa de *La joven guardia* con «Un lugar más alejado».[46] Este cuento narra, en primera persona, la historia de un hombre que intenta poner distancia con los sucesos incomprensibles de la vida cotidiana tomando vacaciones en Tigre, zona de islas sobre el Río de la Plata, al norte de la ciudad de Buenos Aires. A pesar de la necesidad de estar solo que menciona al comienzo del relato, recibe a su novia de visita. Son los días de la crisis de 2001, ella le cuenta las últimas noticias y después de varios rodeos le comunica que van a ser padres. En comparación con los rasgos generales delineados en el «Prólogo» de la antología, hay dos coincidencias fundamentales: la narración en primera persona y el trabajo con el material narrativo proveniente de la historia argentina reciente a través del cual los sucesos históricos permanecen como un marco referencial que no es indagado en el relato sino que se hace presente por sus efectos en los sujetos.[47]

Parisi participa también en otras antologías: *Buenos Aires/ Escala 1:1, En celo, In fraganti* y *De puntín,* con los cuentos «Besos por Flores», «El gran salto», «Sesenta kilos», «Hinchada hay una sola» respectivamente. Se trata de antologías cuya convocatoria es temática, mientras los criterios de participación son los mismos que se establecieron para *La joven guardia.* Sin embargo, en los textos de Parisi el tema con el que ha sido convocada la colección se desplaza hacia otras preocupaciones. La historia del barrio aparece en la narración siguiendo los encuentros de dos jóvenes cuyas posiciones económicas son diferentes. En el caso de la antología dedicada a los años 90, un joven publicista consigue el contrato para una campaña política a través del amante de su esposa. En la antología dedicada al cuento policial, el cuento de Parisi narra los planes y enredos de un narcotraficante y los ocasionales involucrados antes de ser descubiertos. En la publicación convocada para narrar historias relacionadas con el fútbol, el relato gira en torno a un campeonato amateur en Barcelona en el que se enfrenta el equipo de la Federación Catalana de Fútbol y un equipo formado por latinoamericanos inmigrantes.

---

[46] Una primera versión fue publicada en la revista *La mujer de mi vida*, año II, nº 12, 30-31.

[47] En cuanto a los rasgos recurrentes en la narrativa breve en el periodo de poscrisis, ver el apartado titulado «Colectivización de prácticas artísticas» en las «Claves de lectura».

En todos los cuentos es visible la relación tangencial con un marco político y social en transformación cuyos cambios se van registrando en propuestas de prácticas, sujetos y espacios. Por un lado, el recorrido por el barrio de los protagonistas de «Besos por Flores» marca la referencialidad temporal introduciendo en el relato algunas marcas de ropa que fueron moda en los 90, así como la aparición de las canchas de *paddle* y de las pistas de patinaje sobre hielo de los *malls* y *shoppings* que se establecían en el país.[48] Por otra parte, «El gran salto» tiene por protagonista a un joven exitoso en el mundo de la publicidad a quien se le ofrece la posibilidad de diseñar una campaña electoral contrato que se presenta desvinculado de la ideología del partido político interesado en su trabajo y que promete una alta suma de dinero. Esta oportunidad surge porque tanto el protagonista como su esposa tienen amantes, quienes a su vez son marido y mujer. La casualidad conduce a una cena organizada por éste matrimonio que admite tener encuentros *swinger* habitualmente. Allí se revela que el político a quien está publicitando el protagonista es el amante de su esposa. El título del cuento, remite a esas dos dimensiones cuyos límites son transgredidos: los acuerdos implícitos en el matrimonio y las reglas del mundo de los negocios y la política.

Algunas cuestiones se remontan a las mutaciones sociales que se hicieron visibles en la década del 90: la transformación del paisaje urbano por el impacto de la inversiones extranjeras, el ámbito laboral que captó a los jóvenes reconfigurando los sectores signados por el «éxito», las prácticas sexuales que lograron notoriedad en relación a la presencia de minorías en la discursividad social, las sumas de dinero invertidas en las campañas electorales montadas con sentido espectacular pero vaciadas de plataforma política.[49]

El cuento publicado en la antología dedicada al fútbol aborda el tema narrando la persistencia de prácticas culturales en condición de inmigrante. Es la historia de un equipo de fútbol barrial que forma un grupo de emigrados provenientes de distintos lugares del mundo en Barcelona. El tema convocante permite insertar un material narrativo en el que pueden iden-

---

[48] Respecto de la transformación urbana operada por los *shoppings* y *malls*, véase Sarlo, 1994: 15-16. La mención del paddle en el cuento «Besos por flores» es también un referente temporal pues, así como los centros comerciales, las canchas para practicar este deporte se popularizaron en Argentina en los primeros años de esa década (<http://www.chiledeportes.gov.cl/Biblioteca/depor-paddle.htm>).

[49] Esta breve mención de un rasgo característico de la transformación en los modos de la «comunicación política» puede profundizarse en Quevedo, 2003.

tificarse elementos autobiográficos si se tiene en cuenta que el escritor vivió por varios años en esa ciudad. Este dato a su vez remite al flujo migratorio que llegó a España desde Argentina después de 2001.

Ahora bien, no es la inmigración el tema central sino el marco del relato que en primera persona narra los modos de construir lazos sociales. En este sentido, se hace evidente una trayectoria paralela con el panorama político general. Las antologías y la obra de Alejandro Parisi recorren temas e intereses que se iniciaron tras los cambios que modificaron escenarios y prácticas en el periodo de poscrisis. Por este camino llega a una antología reunida en torno a una tradición «inscripta en nuestra cultura popular» (Ríos y Blatt, 2009), como reseña la contratapa del libro dedicado al futbol. Su cuento en el cuarto volumen de la colección, ofrece elementos que identifican su propia trayectoria literaria y que son válidos para las de sus contemporáneos: la escritura en primera persona, las huellas autobiográficas y las experiencias colectivas. Asimismo, en la pluralidad temática de las antologías en las que participa, resuenan sus palabras de Parisi acerca de la experiencia del trabajo de guionista y acerca de la escritura tomando como punto de partida una propuesta.

A modo de síntesis de lo expuesto hasta aquí, estas publicaciones reúnen una serie de narrativas en las que se ponen en tensión el sujeto, la transformación cultural y, concomitantemente, la aparición de nuevos modos de «lo colectivo». Circunstancias nuevas, consonantes con los cambios generales como el éxito repentino o la migración se exploran a través de la narración en primera persona. Al mismo tiempo, estas publicaciones colectivas llaman la atención sobre la transformación del mercado editorial y del campo literario pues es oportuno recordar que el lugar que construyen los escritores más jóvenes revela problemáticas muy productivas para comprender este convulsionado periodo: ya sea a través del análisis de los temas que abordan o por el modo de insertarse en el mercado editorial, están involucrados en un proyecto literario que dialoga con los modos de reconstruir los lazos sociales.[50] En este sentido, la técnica que ha generado la serie de trabajos enunciados como «giros» en torno a la escritura en primera persona coincide en el marco de las antologías y en el proyecto narrativo del escritor: se trata, principalmente, de un modo de trabajar con el material proveniente de la historia reciente que ingresa a la narración a través de los sujetos que la hacen propia.

---

[50] Ya expuse esta cuestión en el apartado titulado «Colectivización de prácticas artísticas», dedicado al fenómeno de las antologías de nuevos narradores.

Minificción

En sintonía con los planteos anteriores, una serie de cuentos breves del autor permiten ajustar la idea del vínculo entre sujeto e historia en su obra. En «Exodus» (2006a) una niña conversa con su madre acerca de las diferencias entre la inmigración que llega en avión o la que llega en lancha. Nuevamente valen los elementos autobiográficos para situar el lugar del relato en las costas españolas asediadas por barcos provenientes de África con inmigrantes ilegales. En el mismo año, «Tormenta» (2006b), narra los minutos anteriores a un asesinato: en un lugar alejado, un hombre y una mujer insinúan haber sido descubiertos por periodistas, lo que sugiere que alguno de ellos es una figura pública. Rápidamente, el hombre ironiza sobre quién de los dos reveló el lugar en el que se encuentran, ella siente la amenaza que esto implica y, tras una última frase para evitar el desenlace fatal, se escucha el tiro de arma que la mujer recibe.

A modo de síntesis de lo expuesto hasta aquí, dos constantes atraviesan los cuentos y los minirrelatos: por un lado, los temas que, aun cuando son parte de los conflictos internacionales como la inmigración ilegal, se enmarcan en la proximidad autobiográfica de los años vividos en un país extranjero; por otro, tanto los cuentos como los minirrelatos narran, en mayor o menor medida, una historia de amor que luego se articula con otras exploraciones. «Besos por Flores», por ejemplo, pone en diálogo la juventud y la ciudad; «Sesenta kilos» y en «El gran salto» vinculan literatura y política; «Tormenta» indaga en el género policial con visos que conllevan cuestionamientos sobre la impunidad y la violencia de género. Así mismo, la presencia de los medios masivos de comunicación a través de las relaciones de los personajes con la publicidad, el periodismo y la agenda que ellos trazaron en los años 90, reitera el interés por narrar la historia argentina reciente que es, como se observó a propósito de las antologías, la historia que los escritores vivieron.

El efecto autobiográfico

En 2009 Alejandro Parisi publica su segunda novela, titulada *El guetto de las ocho puertas*. La novela es el fruto de un trabajo de investigación llevado adelante a lo largo de todo un año de entrevistas a su protagonista, Mira Ostromogilska. Esta vez en tercera persona pero en clave testimonial, la

novela narra la vida de una polaca radicada en Argentina después de sobrevivir a la persecución nazi.

El núcleo del relato es el secreto que guardó por muchos años la protagonista para salvar la vida de su sobrino cuyos padres fueron víctimas de la *Shoá*. Por distintos motivos la verdadera identidad del niño no pudo ser revelada hasta que Mira, ya anciana, decide reunir a su familia para contar la historia. El punto de partida es el presente teniendo en cuenta que la narración es posible después de haberla puesto en conocimiento de los nietos nacidos en suelo argentino, es decir, el impulso narrativo nace del secreto a que es sometida, de distintos modos, la identidad a lo largo de la vida de una mujer. El tiempo presente convoca una serie extensa de sentidos porque establece constantemente nexos con temas que para sus nietos no son ajenos aunque el vínculo con la historia argentina aparezca tangencialmente: pobreza, hambre, violencia, corrupción y los mecanismos que los sujetos elaboran para resistir a las adversidades más extremas.

A diferencia de los rasgos que afilian el trabajo de Parisi a las tendencias explicitadas en los prólogos de las antologías a modo de marcas generacionales y acordes a las líneas trazadas por la crítica literaria y cultural, esta novela se remonta en el pasado, indaga en la historia europea y lo hace utilizando la tercera persona. Sin embargo, existen lazos con el presente que ingresa al texto mediante la narración para los jóvenes de la familia, a quienes se revela un secreto que la abuela debió callar aun estando radicada en Argentina. Ahora bien, además de los rasgos formales diferenciales, persiste la centralidad de la preocupación en torno al sujeto, en este caso en íntima relación con los dilemas que atraviesa la relación de la literatura con la historia y con la memoria.

Más allá de que parte de la narración se desarrolla en Argentina, el modo en que aparece la historia del país figura en la novela de Parisi en sus procedimientos estratégicos. Si se observa que el personaje intenta poner en orden fragmentos que quedaban dispersos por efecto de la necesidad de ocultar parte de lo ocurrido, el ejercicio se traduce en la reelaboración de sentidos dándole un espesor al relato tal que no se trata de narrar el suceso sino a través de su impacto en el sujeto. El trabajo entre testimonio y novela le permite a Parisi trabajar la dimensión que en mi estudio llamo *subjetivación* ya que el testimonio de la protagonista reconstruye lo que ha vivido pero también lo que conoce de sí misma ante cada situación de extremo peligro y horror. Asimismo, el intercambio entre el relato testimonial y el trabajo

escriturario confluyen en el intento de recuperar la memoria mediante alguna estrategia narrativa que logre asir lo irrepresentable de la subjetividad y de la experiencia.

Retomando los elementos que pueden identificarse como intereses comunes entre los jóvenes narradores a través del análisis de los proyectos antológicos aunque no sean el producto de un debate que constituya al grupo por una poética aglutinadora, es constatable que las tendencias generales descriptas por una variedad de trabajos críticos posibilitan el hallazgo de concordancias entre quienes producen sus obras en los últimos años. Ahora bien, en lo específicamente referido a las colecciones de cuentos, Alejandro Parisi es claro en cuanto a la estrecha relación entre la vida y la literatura que producen muchos de sus contemporáneos:

> […] si hablamos del amor, de la tristeza o lo que sea así de fuerte, necesitamos mecharlo con humor o a través de historias más o menos ridículas. En eso creo que nos despegamos de la solemnidad con la que escribían nuestros padres y abuelos literarios. Eso es una suerte, a mi modo de ver. Como generación, vimos caer el muro de Berlín, nos criamos en una dictadura, hicimos la primaria en medio de la hiperinflación, salimos a buscar laburo con el menemismo, nos casamos mientras la gente se mataba en el 2001, nos fuimos del país y volvimos para tener hijos… las grandes ideas o sentimientos fracasaron, sólo nos queda «el hombre» y cómo le pegan a él estas cosas. Las ideas o mejor dicho los ideales, por sí mismos son sólo palabras. (Comunicación personal [mail] 15-06-2010)

Para el escritor, la trayectoria vital y la literaria están íntimamente vinculadas. Esta afirmación condice con lo que he desarrollado en cuanto a la centralidad del sujeto en torno a la idea de un *efecto autobiográfico* recurrente en la literatura argentina posterior a 2001. El rasgo singular de estas escrituras es la indagación en la problemática del sujeto no sólo como una noción teórica sino también ostensible en las nociones de intelectual, de escritor y de lector. Estas tres instancias conllevan una profunda imbricación entre la experiencia personal y el arte, en este caso, la literatura. El marco biográfico que Parisi sintetiza al hablar de la generación de escritores en la que se incluye, apunta a explicitar que esa historia en común atraviesa los rasgos estéticos que comparten no como resultado de un acuerdo sino como manifestación de una experiencia similar.

En el marco de la pregunta por la narración y el sujeto, Alejandro Paris trabaja contando con que la palabra intenta hablar del «hombre» para tener la forma de «ideales» sin que por ello su tarea consista en ofrecer marcos interpretativos, por el contrario, con la intención de suscitarlos a través de la narración de sucesos desde la perspectiva del sujeto. De modo similar, cuando piensa en su rol social como escritor, enfatiza en evitar señalamientos, en negarse a trazar caminos de lectura o generalizaciones que suturen verdades en torno a la literatura o a cualquier otro tema. Esta posición ética está profundamente emparentada con un trabajo escriturario que examina los modos en que el sujeto afronta la elaboración de una narración propia cuyos soportes recurrentes son: la historia argentina reciente como trasfondo de los relatos, las características de un modelo político que se inserta en los textos a través de los personajes y la separación constitutiva entre la vida y su relato.

En las siguientes páginas muestro cómo se elabora en *Delivery* el vínculo con la narración del pasado con particular atención a los vacíos del relato. El trabajo singular de esta novela articula la imposibilidad de acceder a aquella parte de la propia historia que depende del relato ajeno, en este caso de los adultos, con el aspecto temporal de la narración. El escritor encara una noción de sujeto que se desenvuelve paralelamente a una pregunta acerca de cómo narrar radicando su exploración en la problemática que comporta la escritura en tiempo presente. Mi hipótesis de lectura es que la técnica que el autor desarrolla para narrar la separación del sujeto respecto de su pasado es la «narración simultánea» (Cohn, 1999)

Delivery*: la apropiación del tiempo*

A continuación presento el resumen de la novela, posteriormente, dado que desde el punto de vista teórico la narración presupone cierto distanciamiento temporal, me refiero a la propuesta de Dorrit Cohn para resolver el dilema que introduce el tiempo presente en el relato en primera persona. Luego me dedico al análisis específico del trabajo de Parisi con esta técnica pues hace de las dificultades que plantea la situación de la voz la estrategia adecuada para narrar la imposibilidad de acceder a la propia historia. Por ello, a partir de los vacíos en el relato del pasado del personaje, analizo cómo se entrecruzan las «líneas de la historia» (Rimmon-Kenan: 17) que

se desarrollan en torno a distintos personajes. En los términos de mi lectura, estos personajes ofrecen una serie de *narrativizaciones* con las que el personaje-narrador intenta resolver lo que no comprende de su historia. Mi análisis se concentra en las estrategias narrativas que se ponen en marcha en la novela para narrar el proceso de negociación del sujeto con esos relatos ajenos centrándome en la fórmula «pienso y pienso».

Resumen de Delivery

Martín es un joven que vive en la provincia de Buenos Aires y que se dedica a repartir empanadas en un ciclomotor, actividad conocida como *delivery*. La narración comienza cuando se encuentra con los empleados del Tano, jefe de una red de narcotráfico, y acepta la proposición de repartir cocaína mientras realiza su reparto de comidas.

En el ámbito familiar, la relación de Martín con su padre es muy difícil, la convivencia es muy complicada y la comunicación entre ellos es prácticamente nula. Peor aún, el trabajo que realiza genera discusiones con su padre que insiste en que retome los estudios. Por supuesto, el padre sólo sabe que Martín trabaja como *delivery* de empanadas y esa ingenuidad, vivida en ciertos momentos como desatención, fastidia a Martín. Sin embargo el verdadero motivo del los problemas entre ambos es que su madre abandonó el hogar cuando él era niño y nadie, ni su padre ni sus abuelos, explica por qué.

Por otra parte, son varias las mujeres con que se encuentra Martín. Cuando la narración comienza, tiene una novia muy joven, todavía estudiante de escuela secundaria pero pronto aparece Romina, ex novia del compañero de trabajo llamado Flavio, justamente el que lo ha involucrado en la distribución de cocaína.

La aparición de Romina conduce estas líneas del argumento a cruzarse conflictivamente. Ella le cuenta que Flavio está hospitalizado después de una tremenda golpiza y Martín de inmediato intuye los motivos de semejante ataque sabiendo de los tratos con los narcotraficantes, pero considera que Flavio se ha equivocado y que estas son las consecuencias de su error.

Días después Martín comienza una relación con Romina. Con ella conoce una vida familiar diferente a la de su hogar y esto le hace ver sus propios deseos de organizar el futuro pero sus planes colisionan con la vida que

lleva. Dado que Romina tiene contacto con la familia de Flavio y se entera de que Martín también está involucrado en el narcotráfico, decide finalizar la relación. La ruptura del noviazgo desencadena una profunda crisis en el personaje. Al principio se involucra más con el mundo que maneja el Tano pero esta segunda ausencia, la de Romina, coloca al personaje en un lugar diferente respecto de la ausencia de su madre pues tiene claras las condiciones para recuperarla. En consecuencia, la resolución depende de él.

Después de un periodo en que consume drogas, tiene relaciones ocasionales con distintas mujeres y la relación con su familia se torna sumamente complicada, decide que tiene que alejarse del Tano y comenzar una nueva vida con Romina. Sin embargo, no ha tenido en cuenta que él mismo ha generado una relación muy estrecha con la red de narcotráfico y son mayores sus compromisos ya que fue aceptando los beneficios económicos por cada encargo cumplido exitosamente. Más aún, en algunas situaciones ha tomado ventaja de su proximidad al jefe. Envuelto por la prepotencia característica de este personaje y sus allegados, no ha reconocido el costo de varias concesiones que ha hecho seducido por un mundo que ofrece dinero rápido y un supuesto respeto. Entonces, cuando resuelve que tiene que recomponer la relación con Romina se ve obligado a realizar una operación para el Tano que pone en serio riesgo su vida. Dadas tales circunstancias, después de concretado el encargo y de haber salido ileso, escapa de la ciudad. Romina promete encontrarlo cuando se haya alojado en algún lugar seguro. El refugio será la casa de los abuelos.

Herramientas de análisis

Para el análisis de *Delivery* me concentro en la estrategia narrativa caracterizada por la primera persona y el tiempo presente. En esta obra en particular, los rasgos formales relacionados con la dimensión temporal son aquellos con que el autor elabora las relaciones de las que me ocupo a lo largo de mi estudio pues la voz es la de un joven que intenta apropiarse del relato de su vida.

La novela de Parisi da un matiz singular a la tríada *narrativización-destinación-subjetivación* en tanto indaga en los efectos en la narración en primera persona de la «elipsis» en la cadena narrativa que constituye la biografía del personaje. La noción de elipsis no es ajena a los estudios narratológicos, por el contrario, es la figura con que se denominan los lapsos de

tiempo suprimidos, explícitamente o no (Genette, 1989: 161). Teniendo en cuenta esta definición, analizo la función que adquiere en articulación con la técnica narrativa. Según mi hipótesis, el efecto fundamental de la elipsis biográfica es el desdoblamiento del tiempo presente en distintos modos a partir de la fórmula «pienso y pienso».

Desde el punto de vista de las técnicas propias del texto ficcional, la coincidencia de la voz narrativa y la voz que experimenta al momento de la narración es lo que Dorrit Cohn (1983) presentó en relación a la diferencia entre la autobiografía y el monólogo interior.[51] En cuanto a lo que caracteriza a este último, la autora hace particular énfasis en la cercanía de la voz que narra y la que experimenta en personajes ficcionales, por ello el tiempo presente es un rasgo distintivo. Ahora bien, distintas modalidades del presente denotan su rango de amplitud:

- el presente puntual expresa acciones momentáneas,
- el presente habitual o iterativo expresa acciones que se repiten, y,
- el presente gnómico se utiliza para enunciar verdades atemporales e impersonales.[52]

En 1999, Cohn publica un nuevo estudio de lo que llama en esta ocasión «narración simultánea», en el capítulo sexto de *The distinction of fiction*, titulado «The deviance of simultaneous narration» (96-109). Tal denomi-

[51] El pasaje que ella analiza para exponer estas transformaciones que exceden el tiempo gramatical, proviene de *Boring story* de Antón Chejov, y allí se puede observar cómo pequeñas variaciones en los actos rutinarios implican un cambio que inserta el presente puntual en un marco iterativo. La autora apunta que las irrupciones de un tiempo en otro producen sentidos en la narración. En el caso de Chejov, esos pequeños actos que difieren de la repetición son subsumidos por el agobio de la rutina, mientras en el otro ejemplo ofrecido, tomado del texto *Burrow* de Franz Kafka, donde la posibilidad de que los sucesos narrados en presente puntual sean mera ilusión, cuestiona su naturaleza y la posibilidad de llevar adelante acciones por única vez. Por cierto, la acción que se narra en presente puntual –la salida de la madriguera– se vuelve un hábito, de tal modo que se torna una repetición.

[52] La distinción a que me refiere, en palabras de la autora dice: « The present tense, as most standard grammars explain, can denote three different temporal ranges: the punctual or instant present, which expresses momentary action (I pick up my pen); the habitual or iterative present, which expresses repeated action (I always write with a pen); and the timeless or gnomic present, which expresses generalizations or «eternal truth» (the pen is mightier than the sword)» (190).

nación da cuenta del carácter paradójico de la técnica dadas las dificultades que plantea si se la contrapone con un paradigma de representación realista:

– tratando de ajustar los desvíos respecto del género autobiográfico, las dificultades surgen en lo que respecta a la voz que experimenta y cuenta su experiencia, lo que supone cierta distancia temporal con los hechos, factor que colabora en el efecto de identificación entre ambas voces, o
– asimilando la narración al presente histórico cuya premisa es que el tiempo de la narración es el pasado, «siempre el pasado» (102, la traducción es mía), mientras el presente refiere metafóricamente al tiempo en que se produce la narración.

En cuanto a la proximidad con el género autobiográfico, Cohn argumenta que esta perspectiva de análisis pierde validez en algunos textos dada la anulación de la distancia temporal que separa los sucesos –inclusive interiores y exteriores– y su narración, exacerbando de este modo su «artificio ficcional específico» (105). En cuanto al presente histórico, la diferencia radica en que la narración en presente no siempre ofrece pautas para que sea comprendido como un presente metafórico, un «como si» (102) fuera pasado considerando que éste es el tiempo de la narración. En ambos casos se trata de un forzamiento de la técnica para ajustarla al «hábito» de lectura.

Para elucidar la cuestión, Cohn apela a la noción de ficción y, por lo tanto, vuelve sobre la argumentación inicial: una voz que cuenta en tiempo presente ficcional[53] su vida interior no tiene la necesidad de justificar el camino de transposición de los pensamientos. Con esta misma justificación, devuelve el carácter narrativo del tiempo presente si se tiene en cuenta que comunica, incluso simultáneamente, lo que el personaje está haciendo y qué le está pasando. En respuesta a las dos vertientes de estudio mencionadas, la autora propone llamar «presente ficcional» (106) a la dimensión temporal que, acentuando las licencias específicas de la ficción, admite los saltos temporales y pone en suspenso la demanda de un suceso pasado como punto de partida del acto narrativo.[54]

[53] «Fictional present» (1999: 106).

[54] El análisis de Cohn trasciende los aportes provenientes de la propuesta de Emile Benvéniste en *Problèmes de linguistique générale* (1966), articulando con los estudios sobre

El examen de la técnica de «narración simultánea» reitera los puntos básicos ya expuestos en 1978, pero apunta con énfasis el potencial especialmente disponible para la experimentación. Cohn insiste en el carácter ficcional que la técnica exalta. Su consecuencia más sobresaliente es la puesta en suspenso de la pregunta por el origen del acto narrativo:

> We must note […] that fiction cast as simultaneous narration almost always allows its unimaginable narrative situation to remain in the shadows. […] these *deviant* texts themselves tend to discourage questions concerning their ostensible origin. Their stories are generally presented without calling attention to any manner of temporal relation between narrated experiences and narrating instance, reference and utterance, what is said and where, when and how it is said. (105, la cursiva es mía)

Cohn señala además que al quebrar ciertas normas tradicionales de la narración en primera persona, la narración simultánea desdibuja otras fronteras. Ya en 1978 advertía sobre la posibilidad que el tiempo presente ofrece para la «sincronización» (191) entre la «verbalización» y «la acción o la experiencia». Siguiendo esta lógica, cabe preguntarse acerca de la narración que sincroniza la vida interior y la exterior. Es posible extrapolar los mismos argumentos aplicados a la demostración de que la narración simultánea contiene en su técnica la puesta en suspenso de las preguntas acerca del acto narrativo a la demostración de que los pensamientos y las acciones exteriores se interceptan y motivan recíprocamente. Si se cancelan las preguntas acerca de qué, cuándo y dónde algo es narrado, la distinción entre acciones interiores y exteriores pierde productividad a favor de la pregunta acerca de qué las imbrica y cómo.

---

la autobiografía de Jean Starobinski en «The style on autobiography» (1980) y ofrece un elemento fundamental para el análisis de las estrategias narrativas en el análisis de *Delivery*: Cohn sostiene que mientras las ideas de «discours» e «histoire» de Benvéniste implican un oyente, el «presente ficcional» admite que se combinen los rasgos temporales de ambos en la medida que el relato de sucesos del pasado en primera persona, propio del género autobiográfico, da entrada a los pensamientos en tiempo presente, tiempo básico del «discours» en Benveniste. Es necesario tener en cuenta que para la autora la narración simultánea se define por su relación tensionada con las categorías narrativas que la constituyen. Por ello, poniendo en suspenso la pregunta acerca de qué motiva la narración es posible observar distintas formas de «fusión» (107) entre hechos interiores y exteriores, acciones y reflexiones, percepciones y recuerdos.

Las conclusiones más sobresalientes a las que llega en 1999 son que las dificultades en la categorización de la narración simultánea revelan su potencial al eludir las definiciones. Ya sea porque

- puede ser leído en virtud de un uso metafórico del tiempo presente, porque la inmediata verbalización de los actos «imita» (104) la situación autobiográfica pero no se ajusta a la exigencia de una distancia temporal que haga verosímil la trasposición de la experiencia a la escritura, o
- porque requiere de la puesta en suspenso de la pregunta por el origen de la situación narrativa ya que ante el análisis de cualquier pasaje se producen múltiples ambigüedades,

la narración simultánea se presenta como un territorio propicio para explorar la narración.[55]

En la novela que analizo a continuación, la estrategia predominante es una combinación de las características hasta aquí sintetizadas. Ahora bien, la disección del aspecto temporal en un presente durativo, un presente puntual y un uso que contradice el sentido cohniano del presente gnómico inserta determinados efectos particularmente interesantes para mi estudio dado que constituye la estrategia con la cual se elabora:

- el impacto que los sucesos tienen en el sujeto, y
- el impacto que tienen los sentidos que los adultos aportan acerca de los sucesos.

Estas preguntas son fundamentales en el análisis de la novela ya que centra su trabajo en los problemas de la narración tomando como punto de partida la idea de que entre un suceso y su relato hay una separación irreductible. Es ese espacio de lo no dicho el que una nueva narración está llamada a significar y es ese trabajo el que *Delivery* hace visible en la voz de un joven que desconoce parte de su pasado.

[55] Cohn plantea esta posibilidad al final de su capítulo dedicado a la narración simultánea: «Interpretive vagaries created by the present tense in first person fiction may well be one of the principal attractions simultaneous narration holds for modern writers» (107)

Presente: el tiempo de la narración (im)propia

La narración simultánea en primera persona con que se desarrolla la novela, es justamente la que se caracteriza por sus posibilidades para desviarse de las normas tradicionales de otros géneros en primera persona cuando se articula con el tiempo presente. Si la técnica está comprometida en las discusiones sobre su carácter narrativo o no narrativo, ficcional o no ficcional, es por la singularidad de su aspecto temporal. En la narración simultánea, la primera persona en presente se elabora con máxima proximidad al momento de las acciones, ya sean interiores o exteriores.

En *Delivery*, la construcción del tiempo narrativo está íntimamente vinculada con que los relatos del pasado, cuyo eje es la madre ausente, no son resueltos por el discurso de los adultos que saben qué sucedió. En consecuencia, la narración se desenvuelve con una muy escasa referencia al pasado. El resultado es un relato concentrado en el proceso de *subjetivación* abocado a resolver los *efectos* que la elipsis biográfica produce en la propia vida.

Como ya dije, Martín vive sólo con su padre porque su madre los abandonó cuando él era tan pequeño que ni siquiera la recuerda. Trabaja como repartidor de empanadas, empleo que requiere recorrer un amplio sector de la ciudad de Buenos Aires y que se presenta como una oportunidad para repartir cocaína. El lector accede a este marco por el registro en primera persona de movimientos, diálogos y pensamientos, que da lugar a la aparición de situaciones relacionadas con las condiciones en las que se encuentra el personaje: aun cuando su padre es contador y le ofrece posibilidades de estudiar para obtener un título,[56] él realiza un trabajo ilegal, mal remunerado e incluso peligroso para la integridad física. Estos factores se presentan como propicios para aceptar la propuesta de repartir cocaína, fundamentalmente con el objetivo de incrementar las ganancias.[57]

---

[56] Vale aclarar que se trata de una profesión cuyo desempeño está avalado por un título universitario que se obtiene en la carrera de Ciencias Económicas.

[57] Es término específico para calificar el tipo de empleo que tiene el protagonista es «informal», es decir, fuera de las leyes de trabajo vigentes. Sin embargo, voy a utilizar el término «ilegal» porque sugiere una serie de sentidos más pertinentes al ámbito laboral del personaje cuya construcción se realiza convocando otras situaciones de trasgresión de normas, no sólo jurídicas sino también aquellas establecidas culturalmente como «costumbre»,

La narración se lleva adelante simultáneamente a la acciones, por lo tanto, la aparición de la información va respondiendo a la imbricación de las acciones y experiencias que vive el personaje y de los sucesos interiores que los registran. La novela comienza del siguiente modo:

> Me señala. Los gordos me miran y quiero matarme. Se bajan del auto, cruzan Yerbal y se paran delante de mí. El rubio sonríe y dice tranquilo flaquito, el Tano nada más quiere saber si hiciste todo bien. ¿Tuviste algún problema?, dice. Le digo que no sin mirarlo porque sigo mirando al Tano, que ahora me saluda. (13)

Esta narración simultánea sigue inmediatamente la vida interior pero dado que el motivo central en torno al cual gira el relato es una historia silenciada, hay también una interioridad cuya actividad reflexiva es mínima, claramente concentrada en ese silencio que no logra resolver y que obstruye los mecanismos de distanciamiento respecto de los sucesos que acontecen. La técnica narrativa en presente ficcional se observa en pasajes como el siguiente:

> Salgo a la calle. Camino y pienso por qué tenemos que ir tan temprano si los clientes empiezan a llamar recién a las doce. No sé. Llego al negocio y saludo a los chicos. Nos sentamos en la puerta y a las doce y cuarto llevo el primer pedido. Me subo a la moto, acelero y siento el viento en la cara. (16)

El registro de los sucesos va marcando el retraso en el devenir narrativo a pesar de la aceleración con que aparecen los movimientos del personaje. La profusión de verbos va haciéndose más minuciosa en el registro de pequeños actos, entonces, los procesos más estancados en la narración, como la constante negación del padre y los abuelos de contarle a Martín por qué la madre lo abandonó, confrontan con la aceleración de acciones relativamente menos importantes:

> Voy al negocio. Llevo la bolsa de merca y tengo miedo de que me pare la cana. No pasa nada, digo. Llego y enseguida empiezo a trabajar porque es viernes y la gente quiere empanadas y merca.
>
> Reparto y pienso en mi vieja. ¿Cómo será? ¿Rubia?, ¿alta?, ¿flaca? No sé. Debe ser como esa mina, pienso y pienso que no, que como ésa no. Como ésa

---

que si «no se expresa en el derecho positivo […] posee vigencia entre los miembros de una sociedad» (Isuani en Filmus (comp.): 25).

> puede ser. No, tampoco. Miro a las mujeres que caminan por la calle, a las que están en sus casas donde reparto merca y a las que reciben las empanadas y siempre estoy a punto de decir ¿usted es mi vieja? (27)

La posición de hijo está atravesada por la elipsis biográfica que activa una tensión constante a lo largo de la novela entre la demanda del personaje por obtener sentidos para elaborar esa narración ausente y la negación de su padre e incluso sus abuelos a aportar la información necesaria. En el orden del relato, lo primero que se sabe es que el padre tiene novia y que Martín la desprecia (15). La segunda mención se refiere a la ausencia de la madre en el hogar y el narrador se pregunta cómo serían algunos momentos de la vida cotidiana si ella estuviera. Por el contrario, el rol del padre se plantea como un obstáculo para la vida que lleva pero también genera malestar cuando no está en el hogar porque pasa tiempo con su nueva pareja. Ahora bien, estas dos situaciones se unen en virtud de cómo sería la vida de Martín si la madre estuviera: «si estuviese mi vieja, mi viejo no se hubiera ido con la estúpida de Alicia y entonces no me hubiera emborrachado en casa» (19-20).

A partir de estas reflexiones se instala en la narración una recurrencia en la acción de pensar en la madre cuyo efecto durativo se comprende mediante la fórmula «pienso y pienso» en dos tiempos: uno habitual («estoy pensando») y uno puntual («trato de no pensar»). Esta escisión temporal abre el espacio narrativo a lo que llamo *narrativización*, pues la interpretación del presente durativo o habitual, reiteradamente asociado a la madre ausente, tiene por función dejar un hiato (Cohn, 1999: 107) en la historia por el cual se infiltra la *destinación* a cargo de distintos personajes. En primer lugar, el personaje que ofrece relatos con los cuales construir la propia historia es el Tano.

En el primer encuentro con Martín, el Tano establece una relación basada en ganancias económicas, prometiendo «laburitos más importantes» (17) que implican más dinero, hasta despedirse con un abrazo y la declaración «sos como un hijo para mí» (37). En el desarrollo narrativo, la secuencia comienza un día domingo cuando Martín acepta con poco entusiasmo la invitación de su padre para ir a cenar con él y su novia. Durante la cena, el padre le pregunta sobre su trabajo:

> ¿Cómo va el trabajo? ¿Cuál?, pienso. Bien, digo. Entonces se pone serio y empieza con lo de siempre. ¿Cuándo vas a terminar la secundaria, Martín?, dice, ¿no sabés que con un título podés conseguir un trabajo mejor? La puta madre,

> pienso y pienso que todo venía demasiado bien para ser una cena en familia. No me jodas, digo y él dice sin estudio no sos nadie. (34)

En este breve fragmento se presenta el punto de vista del padre que tiene un título universitario y que ofrece posibilidades a su hijo para continuar con los estudios e incluso trabajar juntos. Sin embargo, la situación se torna más agresiva cuando su padre le pregunta «¿no sabés que con un título podés conseguir un trabajo mejor?». Esta pregunta se convierte en una interpelación que implica que Martín conoce las condiciones satisfacer las expectativas del padre pero las desatiende. Peor aún cuando el argumento sobre la necesidad de estudiar para conseguir un trabajo mejor desemboca en una aseveración a la cual Martín responde con gran violencia: «sos un contador de mierda muerto de hambre y seguro que mi vieja te dejó por eso». Aquí se observa cómo los efectos de la elipsis biográfica en la constitución subjetiva del personaje atraviesan la relación con su padre y revelan que el personaje adulto tiene dominio sobre el personaje joven. En principio, ese dominio se relaciona con los motivos que explican la ausencia de la madre, pero esa misma dinámica se repite frente a otras situaciones en las que el adulto detenta un saber sobre la vida del joven. Sin embargo, como la ausencia de la madre es para Martín un fracaso del padre, las apreciaciones siempre están atravesadas por ese descrédito.

Inmediatamente Martín se va del lugar y se dirige al local bailable del Tano. Allí se presenta una imagen muy diferente de la situación de la juventud. Llega al lugar y observa la distribución de las personas: policías, gente organizada por filas, chicas que le parecen «estúpidas» (35), de repente tiene un entredicho con alguien que espera para entrar al local. La escena incluso se torna amenazante cuando después de un empujón Martín advierte que tiene que permanecer pasivo ante el insulto: «Qué te pasa gil, dice uno y pienso que si le pego los otros me matan, así que miro para adelante.»

La agresión en la entrada del local lleva a Martín a tomar ventaja de ser conocido por el guardia de seguridad del local. Al llegar a la puerta el mismo personaje que le entrega la cocaína que él reparte le dice que no tiene que hacer cola para entrar. Martín advierte una posición de privilegio y la utiliza indicando que no dejen pasar a quienes lo insultaron. Si hasta este momento Martín se ha limitado a cumplir con las entregas, en ese momento, por primera vez, se involucra con un modo de actuar respaldado por la red organizada por el Tano.

A continuación suceden otras muestras del tipo de relaciones que se establecen en el mundo del Tano: un lugar lujoso, chicas que se prostituyen y, fundamentalmente, el acceso a la oficina del jefe como paso fundamental en la denotación de las jerarquías:

> Lo sigo al rubio, que sube una escalera, pasa frente al guardarropa y entra en una puerta que tiene un cartel que dice PRIVADO. El Tano está sentado en un sillón de cuero rojo. Sentate, dice y me siento. ¿Sabés que me caés bien?, dice y digo gracias. Te lo ganaste, dice, estás trabajando bien. Gracias, vuelvo a decir. (36)

Todo este recorrido se lleva adelante siguiendo los movimientos de Martín y sus diálogos con los demás personajes. En este pasaje sus percepciones no comunican reflexiones sobre la situación. Este fragmento despojado de juicios o sanciones, si bien no son frecuentes en el personaje, deja la narración especialmente disponible para el registro de movimientos que comunica la velocidad de los sucesos y la pasividad de Martín.

El encuentro con el Tano no implica un diálogo, se trata de cumplir sus órdenes: «Sentate, dice y me siento» (36). Ante esta solicitud con que Martín responde, el Tano deja en claro que es el modo de actuar que espera y que es funcional al negocio que maneja. Volviendo sobre la construcción del vínculo con Martín y los efectos de subjetivación que la reunión con el jefe de la red de narcotráfico implica, se produce un notorio contraste con la escena de la entrada al local: mientras minutos antes ha sido insultado por otros jóvenes, aquí el escenario está predispuesto para lograr una rápida aceptación de las condiciones de trabajo. En el desarrollo narrativo, la continuidad de un episodio a otro logra un importante efecto de sentido al colocar inmediatamente circunstancias que inducen las elecciones del personaje.

Después de esta escena, el Tano va a plantear sintéticamente su punto de vista sobre el negocio que dirige desarticulando los prejuicios de Martín en cuanto a cómo son los jóvenes de la clase social más acomodada. Mirando por una ventana de la oficina en la que trabaja dentro del local bailable, observa a los jóvenes:

> El Tano se para y camina hasta una ventana. Vení, dice y me levanto y voy. Miralos, dice, mirá cómo se divierten. Miro por la ventana y veo la pista llena. Todos bailan, algunas chicas están paradas sobre los bafles y se mueven

> como locas. Antes la barra estaba vacía pero ahora hay un montón de pibes amontonados pidiendo bebidas. No saben qué hacer, dice el Tano, tienen plata pero no saben en qué gastarla… Yo los ayudo más que los padres, dice. Son unos pelotudos, digo y él dice sí, pero no te confundas, gracias a ellos te podés llenar de plata. Tiene razón, pienso pero no digo nada. (36-37)

Este fragmento ofrece varios puntos de interés para mi análisis. Para mostrarlos, distingo los cinco enunciados que sintetizan uno de los discursos que la novela construye en torno a los jóvenes como un discurso proveniente del mundo adulto y destinado para un joven:

1– «No saben qué hacer, dice el Tano, tienen plata pero no saben en qué gastarla…

2– Yo los ayudo más que los padres.»

3– «Son unos pelotudos, digo,»

4– «Sí, pero no te confundas, gracias a ellos te podés llenar de plata.»

5– «Tiene razón, pienso pero no digo nada.» (37)

Dado que Martín desprecia a este grupo caracterizado por las palabras del Tano como los que «tienen plata», y además por el altercado en la puerta del local, rápidamente entiende que puede poner en primer lugar su conveniencia como se observa en los enunciados número 4 y 5. Lo que pasa desapercibido para el personaje es que él mismo forma parte de lo que el Tano piensa de los jóvenes, expresado en el enunciado 2.

La seducción que ejerce el dinero, sin que por ello Martín deba dejar de juzgar como lo hace porque en definitiva eso no importa, se completa en la escena porque ingresa a la oficina el personaje con el que trata Martín los intercambios de cocaína y dinero, llevando un balde de champagne: «Brindamos y el Tano dice por la juventud. Por la juventud, digo y pienso en todo esos estúpidos abajo en la pista» (37).

Separados de esta manera los turnos del diálogo narrado, se puede observar una descripción de los jóvenes con poder adquisitivo que asisten al local bailable. Los padres dan dinero pero no ofrecen paradigmas a partir de los cuales usarlo. El espacio que los convoca, en los distintos momentos en que lo visita Martín, ofrece escenas de discriminación, prostitución, violencia física y verbal, ventas de drogas y alcohol.

La primera reacción de Martín es el insulto porque pertenecen a una clase social diferente y porque él considera que la manutención por parte de los padres es despreciable, sin embargo, la escena se desencadena haciendo visible cómo se transforma esa sanción a partir de que el valor que se pone en juego es el rédito económico individual. En este sentido, ningún juicio de valor es requerido.

Una vez que la reunión termina, Martín va hacia donde están los jóvenes, «yo soy distinto» (38) se dice, y después de constatar el reconocimiento de los demás empleados del Tano se va del lugar. El episodio se cierra una vez en su casa: «Me acuerdo de mi viejo. «Sos como un hijo para mí», dijo el Tano y la verdad es que hubiese sido mejor que mi viejo fuera él» (38). Nuevamente, algunas páginas más adelante, se hace comprensible el sentido de estas palabras en relación a la respuesta que el padre no da a su hijo:

> Llevo los pedidos y reparto las bolsitas. En el local empanadas, en el beeper merca. Con las empanadas hay menos propina. Cada vez que paso por una esquina donde hay un policía me río y acelero más. Nadie me va a cagar, pienso y pienso que me voy a llenar de plata y le voy a mostrar a mi viejo quien soy. (47-48)

En este párrafo se sintetizan los cruces entre la historia de la madre ausente que el padre se niega a narrar, los manejos del Tano que manipula las expectativas de Martín cancelando toda acción reflexiva y los modos que éste encuentra para tomar distancia del padre mientras busca a su madre.

Además del contrapunto entre el padre y el Tano, otros dos personajes trazan líneas en la historia que bifurcan las opciones del personaje. Desde el comienzo de la novela se sabe que alguien introdujo a Martín en los negocios del Tano. Flavio funciona como una referencia con la cual se observa la evolución del personaje de Martín: en primer lugar le facilita la entrada al negocio de las drogas como un trabajo «fácil», y luego marca una posibilidad respecto de lo que puede ser su futuro tanto en relación a ese trabajo pero también en relación a Romina. En este momento, pasado, presente y futuro se encuentran vinculados por Flavio y Romina.

Cada uno de ellos representa las opciones que tiene el personaje:

- seguir apegado a su pasado cuyas manifestaciones en el presente son motivo de sufrimiento, o
- proyectar junto a Romina se propia vida.

Lo que el primero de estos personajes representa en las opciones de Martín se puede ver claramente en el siguiente pasaje:

> Salgo a la calle y camino hasta el hospital pensando en Flavio. Lo conozco desde hace tres años. Era compañero mío del colegio y nos hicimos muy amigos, después dejamos de vernos y se empezó a juntar con otra gente y siempre que lo veía estaba arruinado. Flavio es como esos pibes de los que hablaba el Tano: tiene una familia normal y no le falta nada. Pero es un estúpido [...] Empezamos a vernos más seguido y hace unos días me presentó al Tano, me dijo que me iba a hacer ganar mucha guita y no mintió. Pero es un estúpido. Ahora él está internado y Romi está conmigo. (41)

Este pasaje rompe con la técnica narrativa pero no la contradice pues el relato de cuándo y dónde se conocieron que no responde a la narración interior en tiempo presente se justifica porque se introduce en el marco de acciones en presente: una dimensión puntual, «salgo y camino», y una acción durativa, «pensando en Flavio», «lo conozco desde hace años» (40).

Martín sanciona al otro personaje y de algún modo se construye a sí mismo en referencia a él:

– «Flavio es como los pibes de los que hablaba el Tano: tiene una familia normal y no le falta nada.»

– «Pero es un estúpido [...]

– «Me contó que estaba vendiendo pero que casi no tomaba. ´Todo bajo control´, dijo. Mentira.» [...]

– «Ahora él está internado y Romi está conmigo» (41)

Las diferencias respecto de las que se posiciona el personaje tienen que ver con que su familia no es normal, que le faltan cosas y que no consume las drogas que vende. No obstante, la frase final repara esas carencias en tanto Flavio es quien ha sufrido el ataque y ha perdido a su novia.

> Estás enfermo, digo, el Tano me dijo que te pasaste y los médicos dicen lo mismo. Mentira, dice, él sabe que no puede decir nada porque si no yo también voy preso. Te van a usar como a mí, dice pero lo dice porque está celoso. Hijo de puta. Está celoso porque le saqué la mina y el laburo. Sos un drogón, digo

> después, ojalá te dejen internado y no vuelvas más. Antes de irme lo miro, sigue llorando pero vuelve a decir a vos también te van a cagar. Hijo de puta. (42)

Nuevamente, las diferencias con que Martín se define son observadas a partir de vacíos que llena un discurso ajeno. Así como Martín desprecia a los jóvenes que asisten al local bailable del Tano pero modifica su punto de vista por estar involucrado en el negocio, su juicio acerca de la situación de Flavio es similar a la del Tano. Sin embargo, la visita al hospital moviliza algunas reflexiones que son recuentos de la situación en la que se encuentra:

1– «Tengo que conseguir plata»

2– «Mi viejo piensa que si termino el colegio me va a cambiar la vida, se cree que con el título voy a tener un buen trabajo y una familia como la gente y todo lo que quiera. Estúpido.»

3– «A nadie le importa que me vaya bien, pienso y pienso en mi vieja.»

4– «[…] me tengo que cuidar solo, como siempre»

5– «Pero pienso en mi vieja» (43)

Frente a todas estas situaciones que desestabilizan los puntos de vista de Martín, pueden observarse preguntas que van intercalándose en las afirmaciones anteriores:

Entre 2 y 3: «A nadie le importa que me vaya bien, pienso y pienso en mi vieja. ¿Y si no se hubiera ido?, ¿cómo serían las cosas?, ¿habría estudiado?, ¿trabajaría con mi viejo?, ¿o sería como ahora y mi vieja me estaría diciendo «Martín, terminá el colegio?»

Y después de 5: «¿qué diría ella?» (43)

Desde el punto de vista de la evolución de la secuencia narrativa, como ya dije, la pregunta por la madre es una elipsis que no se resuelve, por lo tanto preguntas respecto de lo que ella pensaría, haría, diría, permanecen irresueltas y son constantes. A su vez, en este fragmento se combinan con reflexiones en presente gnómico, a modo de generalizaciones cuyo contenido es sumamente negativo desde otro punto de vista: el de la *subjetivación*. Martín atraviesa las generalizaciones y las preguntas que refieren a su madre con expresiones como: «Que se maten, pienso» y «me voy a la mierda y al carajo con todos» antes de la pregunta 5. Se reitera así, la función que la elipsis biográfica cumple en la relación con los sentidos que conforman la

destinación: la elipsis como aquello no narrado clausura la posibilidad de una narración propia.

La estrategia del narrador: pienso y pienso

El encadenamiento entre la elipsis biográfica, íntimamente vinculada con la historia familiar, y el uso subjetivo del presente gnómico, contraviniendo su definición más general, produce efectos altamente significativos en el desarrollo de la relación entre *narrativización*, *destinación* y la posibilidad de elaborar una narración propia.

El estudio de Cohn acerca del tiempo presente es central en la comprensión de las estrategias narrativas que pone en marcha Alejandro Parisi. La fórmula que he mencionado y brevemente explicado en relación a necesidades específicas de lo expuesto consiste en una acción durativa que incluye una acción puntual. En este caso, se trata de la misma acción desdoblada en dos modos temporales: «pienso y pienso». El primero de ellos tiene que ver con la línea de la historia que introduce el tiempo durativo en la narración pues implica una acción prolongada, en este caso indicada por la profusión de la expresión «pienso y pienso». El acto de pensar constante a lo largo de la novela es aquel que se refiere a la madre ausente, al mismo tiempo que Martín va puntuando este acto durativo con las reflexiones que se desprenden de alguna experiencia que vuelve sobre el relato elidido.[58] A su vez, cuando no hay una acción puntual que ocupe la acción de pensar en primer nivel, emergen las preguntas. Así se observa que esos dos modos están vinculados por una relación antagónica en la que las acciones puntuales pugnan por ocupar el presente durativo cuyo objeto es la madre. Ya se ha observado este funcionamiento a propósito de cómo emerge la elipsis biográfica en la discusión con el padre respecto de la utilidad de estudiar y en la escenas

[58] El efecto del presente durativo es observado por Cohn e interpretado del siguiente modo: «There exists a small group of texts, however, cast almost entirely in this iterative-durative present tense: *Malone Dies* and *The Unnamable* (in their first-person sections), the first part of *Notes from Underground*, Sarraute´s *Martereau*, several Kafka stories («The Burrow», «A Little Woman», «A Crossbreed») and Chejov´s significantly entitled «A Boring Story». Closer to self-portraiture than to autobiography, they render abiding, almost inert conditions of the self and its world, in which the present becomes a kind of dead and deadly time, eternal in the worst sense of the word» (193).

domésticas, y se reitera también en relación a que cualquiera de las clientas del negocio de empanadas podría ser su madre o cuando está con Romina.

El presente gnómico es funcionalmente diferente si se compara con las explicaciones de Cohn, pero la autora señala que las definiciones categóricas se comprenden insertas en el «artificio ficcional» (104-105). Mientras en su estudio este modo del tiempo presente manifiesta las verdades «impersonales» y «atemporales», desde mi punto de vista, en una novela centrada en un sujeto cuya estrategia narrativa es de máxima consonancia entre la voz que narra y la que experimenta, las generalizaciones o verdades enunciadas en presente gnómico tienen relación directa con la dimensión subjetiva en tanto devienen de una experiencia. Por ello, no se trata del análisis de una experiencia sino de una relación directa en la que se ponen en juego los beneficios obtenidos, generalmente económicos o algún tipo de reconocimiento relacionado con jerarquías en las relaciones laborales o sentimentales. Así el personaje sostiene sus juicios sobre los jóvenes que asisten al local bailable del Tano y de modo similar sobre Flavio. De esta manera, el efecto impersonal queda absolutamente anulado por tratarse de expresiones atravesadas por las apreciaciones subjetivas del narrador en primera persona. También se anula la dimensión atemporal dado que estos juicios son la respuesta inmediata a determinado hecho o experiencia, en efecto, están sujetos a cambios.

El ejemplo más claro de este mecanismo ya fue mencionado en la escena con el Tano, mientras observan la pista de baile del local y reflexionan sobre qué jóvenes son los que ven, que falencias y tienen y cómo tomar ventaja de ello. Lo mismo sucede en la historia de la relación con Flavio: quien primero ha sido su amigo, es luego juzgado desde una posición transformada por las nuevas circunstancias que representan el acercamiento al Tano y a Romina. De este modo, la verdad gnómica se sumerge en una situación concreta que le resta validez general.

Según lo expuesto, la dimensión subjetiva narrada en presente simultáneo se amplía recurriendo al aspecto gramatical, ahora bien, sus sentidos se desajustan puestos en funcionamiento junto a otros elementos de la novela. El análisis específico del presente gnómico se desfigura por la vulnerabilidad de su efecto de verdad frente a circunstancias subjetivas que operan variaciones, por lo tanto, su función en la narración se aproxima más a la del presente puntual que a la expresión de verdades atemporales e impersonales. Este efecto de sentido se produce también porque los dos niveles de tiempo presente que la expresión «pienso y pienso» introducen en la narración se

interpelan constantemente, como en el ejemplo del diálogo entre el Tano y Martín en el apartado dedicado a la construcción de la relación entre padres e hijos. En ese momento el narcotraficante le advierte a Martín sobre su opinión acerca de los jóvenes de buena posición económica que asisten al local bailable como fuente de dinero. Finalmente, Martín dice «tiene razón» sometiendo la sanción que acaba de expresar a una valoración diferente en tanto se ve involucrado.

En síntesis, en los dos modos temporales que están presentes en la narración quedan vacíos que dejan expuesto al personaje a un acelerado ritmo que no permite más que fugaces e inestables momentos de *subjetivación* en presente puntual.

Esta propuesta puede esquematizarse trazando la corresponde entre el tiempo presente utilizado y la función que desempeña en la construcción narrativa, del siguiente modo:

Tiempo presente	Operación narrativa
Presente iterativo	Narración biográfica ausente: elipsis ↓
Presente puntual	Demanda de sentidos ↓
Presente gnómico	Subjetivación ausente

La complejidad de la construcción del aspecto temporal inserta efectos específicos en la relación de la voz narrativa con lo narrado dado que esta experimentación, que conlleva a un máximo de consonancia al reducir la distancia entre la verbalización y los actos a cero (Cohn, 1999: 107), produce tensiones en la dimensión narrativa fijada en la fórmula «pienso y pienso» en tanto la simultaneidad narra no sólo sucesos interiores sino también de percepción externa.

A medida que la narración avanza, se produce una notable profusión de verbos externos. Asociada a los efectos del consumo de cocaína las acciones se registran del siguiente modo:

> Cuando llego a Edén dejo el auto mal estacionado y corro hasta la puerta. El rubio me ve y dice que no con la cabeza. Me saluda y se baja un poco la manga izquierda de la camisa gris. En el reloj del rubio, las doce y veinticinco.
>
> Apurate, dice y entonces voy a la oficina. Golpeo la puerta. Pasá, dice el Tano y entro. Él se levanta del sillón, camina, se pone al lado mío, me pasa un brazo por sobre los hombros y con la otra mano me tira de una oreja (126).

No sólo se observa la rapidez con que se registran los movimientos sino que además paulatinamente los verbos externos se van enlazando con los verbos de percepción, manteniendo la aceleración que los movimientos del personaje ya han introducido en la narración:

> Cuando llego a casa estaciono el auto en la puerta porque en el garaje está el coche de mi viejo. Entro y saco una botella de agua de la heladera, tomo y la dejo sobre la mesa. Me acuerdo de la pelirroja tomando merca, del Tano y las chicas, los tres desnudos riéndose y gritando. Voy a la pieza y prendo la tele. Pienso en Eli. Eli sacándome los pantalones, Eli bailando arriba de los bafles, Eli llorando en el auto. Me acuerdo de que el tano me dio guita, así que busco en el bolsillo y la cuento… (113)

Aquí se percibe que la mayor velocidad de la narración implica el registro consonante de las acciones del personaje bajo el efecto de la cocaína. Después de varios pasajes en que persisten estos saltos entre un seguimiento de movimientos y actividad interior, la euforia de la narración vuelve a chocar con el presente:

> Merca, plata, auto. Enciendo el auto y voy hasta la entrada de la playa de estacionamiento. No hay nadie. Entonces abro la bolsita de merca, agarro un poco con la punta de una de las tarjetas que me dio el Tano y aspiro. Sacudo la cabeza. La puta madre, grito y me siento bien. Acelero. Voy por Costanera hasta el puerto. No pienso en nada y acelero más. Dejo el estéreo apagado para escuchar el ruido del motor, el ruido de las gomas y los bocinazos de los estúpidos que no me dejan pasar cuando el semáforo está todavía en amarillo. Pienso que el grandote podría ir a apretar un poco al dueño para que no me joda más. Es un cagón, pienso y pienso que también podría apretar al pibe que está con Romi. Y a mi viejo. Y a mi vieja donde mierda esté. (128)

En este pasaje se hace claramente visible el efecto de la elipsis biográfica y cómo esa experiencia de desconocimiento se reitera provocando múltiples

vacíos y, en consecuencia, la narración ausente se nivela con la vida familiar, amorosa y laboral en tanto todas están a la espera de una resolución. En este punto de convergencia de las distintas líneas de la historia se visibiliza la idea de que la relación fallida entre la *narrativización* y la *destinación* llevan el relato a concentrarse en los procesos de *subjetivación*, a su vez trabados por la disfuncionalidad entre las tres dimensiones que constituyen los pilares de una narración propia.

El pasado: la elipsis biográfica

En *Delivery* la elipsis se aloja en el hiato temporal de la repetición de la fórmula «pienso y pienso», y esto implica que no tiene registro en ninguno de los dos tiempos porque atraviesa la novela como aquello que no es dicho. El trabajo con la elipsis como omisión se puede analizar en el siguiente episodio en el que se patentiza la constancia del acto de pensar, de allí que su efecto sea durativo mientras las acciones puntuales ingresan a través de «pienso que»:

> Tomo el café y mi viejo dice Martín, perdoname, ya no sé qué hacer para acercarme a vos… Silencio. Estás hecho un hombre, dice, te miro y… no sé, dice, tuviste que sufrir tanto por culpa de tu mamá que… Silencio. Espero que las cosas cambien, dice, que podamos ser amigos… por favor, Martín, dice vos también ayudame… Basta, pienso y me levanto de la silla.
>
> Hijo de puta. Hijo de puta. Voy al baño, abro la ducha y me siento sobre la tapa del inodoro. Vivir así es una mierda, pienso. Entro en la ducha y lloro, lloro como un estúpido por culpa de mi viejo, de mi vieja y de la puta madre que los parió. Basta, digo, pero no puedo parar de llorar. Tengo ganas de encontrar a mi vieja y decirle que me cagó la vida, que me dejó solo y que a este hijo de puta yo nunca le importé. Tengo que encontrarla, pienso, tengo que encontrarla y decírselo en la cara. (56-57)

Las acciones puntuales de pensar en segundo nivel se articulan con sucesos que exceden la vida interior, pero ésta no deja de ser un origen: «Basta, digo, pero no puedo parar de llorar». La expresión «basta» responde a la sucesión interior de acusaciones e insultos a sus padres y al mismo tiempo intenta ser un límite al acto de llorar. No significa esta expresión en voz alta una ruptura de la técnica narrativa en primera persona, por el contrario, este exceso que bordea el monólogo entre una voz interior y otra audible no

hace más que recordar la función de la elipsis biográfica como marca que establece el hiato entre el mundo adulto que destina sentidos y la narración de la propia vida que depende, en parte, de esa palabra ajena.

También incluido dentro del acto durativo, la expresión «Vivir así es una mierda» hace efectivo el modo gnómico del tiempo presente, pero en este caso no se trata de un desdoblamiento pues está inserto en la acción durativa, su aparición produce un desplazamiento de sentido operado por el adverbio «así» que cancela el uso impersonal y atemporal que caracteriza a este tiempo verbal. El adverbio funciona como índice de una circunstancia particular y si se articula este sentido deíctico con la técnica de narración simultánea, es posible visualizar con mayor nitidez la carga temporal del presente, más aún cuando el núcleo central de la narración funciona por omisión.

Como ya propuse esquemáticamente, la búsqueda de sentidos que permitan elaborar una narración propia se manifiesta en los niveles temporales de tal modo que:

- en presente iterativo sostiene una narración ausente,
- mientras la búsqueda de sentidos se narra constantemente en presente puntual,
- y el presente gnómico cancela su especificidad atemporal e impersonal dado que la *narrativización* ausente inhibe la *subjetivación*.

A lo largo de la novela, el presente puntual y el presente durativo persisten en la narración por la fórmula «pienso y pienso», y si el nivel durativo no logra llenarse de sentido, el segundo nivel puntual de la acción interior alterna entre:

- el nivel en que «pienso» refiere a una acción puntual por la introducción de la frase subordinada,
- el nivel en el que en tiempo puntual predominan los verbos de actividad externa.[59] Asimismo la notoria brevedad y sencillez de las des-

[59] Dorrit Cohn, a propósito de su análisis del monólogo de Molly en *Ulises* de James Joyce, se refiere a los verbos del pasaje citado como «verbs of internal rather than external activity. She [Molly] supposes, thinks, wishes, hopes and remembers» (227) y comprende esta profusión de verbos de actividad interna como un énfasis puesto en la narración que estrecha la distancia entre los actos y el monólogo.

cripciones por la escasez de relaciones con la actividad analítica del personaje colabora para el simultáneo seguimiento de sus movimientos. La aceleración y el atolondramiento de movimientos dispersos, metaforizada desde el título de la novela una interioridad perturbada por la ausencia de una narración que afecta su propia vida. Esta historia ausente que llamo «elipsis biográfica» es operativa en el orden del relato en función de la relación trunca entre la *narrativización* compuesta por sentidos no dichos que desarticulan, a su vez, el proceso de *destinación.* Como he mostrado, esta línea de la historia no se resuelve a lo largo de la novela pero permite un giro en la narración: si por un lado, permanece irresuelta, por otro, moviliza la construcción de un proyecto personal pues la elipsis biográfica implica un espacio abierto para una narración propia.

El futuro: la narración de la propia historia

La relación con Romina ha estado presente como línea de la historia en relación a los otros núcleos narrativos:

- En relación a la cuestión familiar ella conoce la historia de la madre ausente, relato que surge a partir de que una clienta del local de empanadas le dice a Martín que se ha muerto su hijo y que se parecía mucho a él. Esta situación conmueve y afecta al personaje que se quiebra ante la preocupación de Romina. El diálogo es breve: «Siento que voy a explotar. Silencio. No tengo mamá, digo, nunca tuve mamá. Silencio.» (66)
- respecto de la vinculación con las drogas por su relación con Flavio y por condicionar el noviazgo con Martín. Cuando a través de los padres de Flavio ella se entera de que Martín está involucrado con la misma red que por poco mata a su ex novio, Romina decide terminar la relación.

El personaje de Romina representa, entonces, constantes entre las líneas de la historia con la particularidad de ofrecer sentidos contrarios a los que constituyen las demás. Romina aporta a la narración su propia historia familiar, muy diferente a la de Martín. Ella tiene hermanas, madre y padre,

un hogar en el que siempre hay invitados. También su padre le ha ofrecido trabajo que Romina no ha aceptado argumentando que quiere ser independiente (75), es decir que ella tiene un proyecto propio. Incluso le ofrece a Martín ayuda para conseguir un trabajo en la empresa de su padre.

La transformación que ejerce en Martín esta relación amorosa se va preparando paulatinamente cuando la fórmula «pienso y pienso» introduce en el segundo nivel a Romina: «Romi, pienso y pienso en Romi» (83). La primera vez que esto sucede es después de haberla engañando con su ex novia. En esta ocasión la elaboración temporal de la narración enlaza con la línea argumental constituida por la elipsis biográfica a través del padre que miente a Romina para justificar a Martín que ha pasado la noche con su ex novia. Martín rápidamente revierte el sentido de lo sucedido y lo remonta a la elipsis biográfica pensando: «con lo de mi vieja me mintió siempre» (88).

Si en mi exposición del desdoblamiento de la dimensión temporal el segundo nivel narra las acciones puntuales, gradualmente, la asiduidad de las reflexiones en torno a Romina va produciendo un efecto iterativo desplazando el objeto –la madre ausente– de la acción «pienso» en primer nivel. Es entonces cuando la elipsis biográfica adquiere, como recurso narrativo, una segunda función: si hasta entonces ha funcionado en la economía argumental como una omisión, finalmente permite un giro narrativo que se produce cuando Martín decide irse de la ciudad. Por primera vez la narración simultánea registra verbos en tiempo futuro: «Te voy a extrañar», «te voy a llamar» (184). El futuro se proyecta, conectado con los personajes de Romina y el Negro.

El párrafo final sintetiza las claves de la novela pero la repetición de la estructura difiere pues esta vez sí va a encontrar lo que busca y eso enlaza el tiempo presente con el futuro: «No sé a dónde voy a ir ni qué voy a hacer, pero sé que falta poco para volver a ver a Romi y eso es lo único que me importa» (185). Los sentidos de un tiempo futuro expresados desde el aspecto gramatical en futuro simple («voy a ir», «voy a hacer») y por la construcción «volver a ver», culminan con una expresión cuyo sentido gnómico vale por la verdad que expresa en la dimensión subjetiva: «eso es lo único que me importa».

Síntesis

Retomando la hipótesis general según la cual indago en la construcción de la instancia del narrador para observar cómo se elaboran las relaciones entre jóvenes y adultos en la narrativa argentina del periodo 2001-2005, la novela que he analizado en este capítulo construye su mundo narrado a partir de una *narrativización* ausente que he llamado elipsis biográfica. La novela de Parisi, cuya estrategia narrativa se elabora atendiendo a la construcción temporal de la narración en presente simultáneo hace visible la dificultad que conlleva el proceso de elaboración subjetiva de los sentidos destinados a los jóvenes en el discurso adulto. La problemática que comporta la escritura en tiempo presente es especialmente significativa para una indagación relacionada con la juventud, tomando como punto de partida la idea de que parte de la propia historia debe ser repuesta por los adultos en tanto es desconocida o se ha olvidado.

En esta novela, los recursos narrativos vinculados a la elaboración de las relaciones entre jóvenes y adultos se concentran en el aspecto temporal a través del cual se superponen acciones interiores y exteriores narradas en tiempo presente. El personaje joven se encuentra con un proceso pre-subjetivo en el que no hay un relato biográfico sino una constante negación en el discurso adulto a destinar sentidos, por lo tanto, el presente iterativo consiste en una acción durativa que se reitera en el presente puntual: «pienso y pienso».

Ahora bien, el desdoblamiento del presente apoyado en la fórmula «pienso y pienso» permite visualizar el espesor temporal y señalar los efectos de sentido que se producen por la articulación de:

– las acciones interiores que se realizan en cada nivel de tiempo,
– el sentido que cada tipo de presente aporta a la narración.

Ahora bien, la falta de anclaje de cada experiencia en una sucesión temporal que se extienda más allá de la simultaneidad, deshabilita la proyección de los efectos de las acciones propias y ajenas, y sus sentidos. Es respecto de este modo del tiempo presente, que Dorrit Cohn llama gnómico, que se producen las mayores trasgresiones. Si por definición expresa las verdades impersonales y atemporales, dado que el proceso pre-subjetivo está ausente en la novela de Parisi a modo de una elipsis biográfica, el presente gnómico manifiesta verdades que dependen del presente puntual.

Tal como se ha caracterizado en las páginas previas al estudio de *Delivery*, el escritor explora en la problemática del sujeto ofreciendo un trabajo técnico que refracta las discusiones. Su novela experimenta con técnicas reconocidas por su complejidad en los debates metodológicos y aporta modos de narrar vinculados a procesos culturales como la redefinición de la memoria, la comprensión de los acontecimientos históricos, los modos de narrar la experiencia de ellos y su impacto en el sujeto. Fundamentalmente, el análisis de la técnica narrativa y la particular redefinición del presente gnómico, convirtiéndolo en un tipo de presente adherido a la verdad del sujeto con toda su carga temporal, recuerda la frase de Beatriz Sarlo a propósito del giro subjetivo: «No hay Verdad, pero los sujetos, paradójicamente, se han vuelto cognoscibles» (51).

El giro narrativo que se produce al final de la novela al reconfigurarse la línea de la historia relacionada con la elipsis biográfica, sintetiza esta idea de que una historia ausente, una narración negada, lo desconocido del pasado implica una posibilidad para elaborar sentidos sustentados por una narración propia.

La novela de Parisi se inscribe en el panorama general de búsquedas y estrategias narrativas recurrentes en la narrativa argentina producida por jóvenes y reunidas en antologías entre 2005 y 2010. Dado que no se trata de recorridos restringidos al ámbito literario, escrituras experimentales como *Delivery* sondean en la complejidad de la narración adentrándose en las zonas más polémicas de su especificidad. Ahora bien, si Parisi contraviene los aspectos textuales que suponen definiciones poco modificables, las herramientas propuestas por Dorrit Cohn facilitan la explicación de las nociones mediante el análisis y la demostración de cómo funciona una técnica y cuán lejos puede llevarla cada obra en particular. En este sentido, la narración de la juventud comporta un encuadre propicio para la reflexión acerca de cómo narrar cuando la tarea se aborda mediante la voz de un sujeto que depende parcialmente de la palabra de otro. Asimismo, dado que la conceptualización de la narración que subyace en las escrituras del periodo estudiado parte de la premisa de que una voz ajena repone el sentido de los vacíos en el propio conocimiento, narrativas como la de Parisi convierten esa separación en una oportunidad para apropiarse del relato.

III.2-2 Patricia Suárez: la narración de la propia vida

Introducción

En este primer apartado del capítulo dedicado a Patricia Suárez, ofrezco un recorrido por su trayectoria en el campo literario argentino. Para ello me refiero en primer lugar a la variedad de géneros que trabaja y al considerable reconocimiento a partir de los premios obtenidos. Seguidamente, reviso algunos planteos provenientes de sus propias reflexiones sobre la escritura y la literatura, de los cuales es posible extraer elementos recurrentes en su obra, válidos para el análisis de la novela titulada *Perdida en el momento*, al que me dedico en el siguiente apartado.

Con el objetivo de comprender cómo se inserta la obra de Suárez en el marco de discusiones que caracterizaron el campo literario argentino entre los años 90 y la primera década del siglo XXI, me detengo en un ensayo breve en el que la autora delinea su perspectiva respecto de las generaciones con que comparte la escena editorial. Articulo esta indagación con algunos puntos específicos de las observaciones ya planteadas en términos generales en el apartado dedicado al panorama económico-político de dicho periodo en las «Claves de lectura» y parciales en las presentaciones de los autores estudiados en los capítulos anteriores.

A su vez, el recorrido por los géneros literarios visitados y el modo singular en que los reelabora la autora permite identificar la presencia de dos constantes que constituyen la narración de la juventud: la relación entre el sujeto y la historia, y la relación entre los jóvenes y la narración de su propia vida. De allí que la lectura que acopla un encuadre de intereses recurrentes dentro del ámbito de la literatura y una obra en particular enriquece la comprensión de las tendencias estéticas que se debaten en determinado momento así como el diálogo que ellas establecen con un marco mayor, que en este trabajo llamo *poscrisis*.

En el último tramo de esta introducción procuro mostrar las líneas estéticas que se reiteran a lo largo de la producción de Patricia Suárez y que se vinculan con la novela *Perdida en el momento* específicamente. Esta obra es protagonizada por una joven que emigra en busca de realizar su formación de escritora y encuentra en las experiencias que la vida en el extranjero le depara un proceso de reconocimiento de su propia historia. La narración centrada en la vida interior que enlaza recuerdos y relatos familiares atraviesa

la *narrativización* y la *destinación* para luego poner en marcha distintos mecanismos de *subjetivación*, con especial énfasis en la reelaboración de los relatos. El trabajo del sujeto con su propia historia, que implica la reelaboración de la palabra ajena, permite a Suárez mostrar el proceso de negociación que genera la distancia entre la vida y su relato mediante recursos que reducen esa separación.

Presentación

La trayectoria de Patricia Suárez (Rosario, 1969) se despliega probando variedad de géneros en estrecha relación con la dinámica editorial que ya fue descrita en el capítulo introductorio, pero cuyas particularidades en relación a las publicaciones de la escritora iré puntualizando.

La producción narrativa de la autora es extensa, especialmente en el cuento. Ya en 1997 obtiene el primer premio del Concurso para Jóvenes «Haroldo Conti» que organiza la Secretaría de Cultura Bonaerense, por su cuento *El aniversario de la muerte del Sr. Rojo*. Desde entonces se anuncia el caudal productivo de esta escritora pues en ese mismo año publica una llamativa lista de títulos infantiles por los que también obtuvo variedad de premios.[60]

---

[60] *El caso del Sr. Bocángel*, *La historia de Gallagher*, *Mi gato, Mariel y yo*, *Un enigma llamado Rhum*, *El misterio de la criatura de las aguas del río*, *La extraña Anastasia Romanov*, *La increíble historia de Pollito Belleza*, *El clan de los Barbarrosa*. Estos textos fueron publicados en la editorial El Quirquincho, que cuenta con una importante trayectoria en la publicación de literatura infanto-juvenil en Argentina. *Historia del pollito Belleza*, Premio Monte Ávila (Venezuela) del concurso «Juan Rulfo», otorgado por Radio Francia Internacional. *Rata Paseandera*, Subsidio a la Creación Artística en el género cuento de la Fundación Antorchas. *La Señorita Hiena y otros cuentos*, Segundo Premio en el XXX Certamen Nacional Aldo Alessandri. *Completamente solo*, Primer Premio en el área de Letras de la Fundación Octubre. Las colecciones de cuentos son: *Los guardianes del pez armado*, *¿Uh?*, *Historia de un repollo, un huevo y un cerdito*, *La flor incandescente*, y *Círculo y otras historias*. Además, ha publicado *Chiquito Ratón*, *Habla el Lobo*, la colección de cuentos infanto-juveniles *Patrañas y otras historias extrañas*, *Monstruos al teatro*, seis obras teatrales para niños de las que es coautora junto a Graciela Repún, *Leones, osos y perdices*, coautora con Leonel Giacometto. En el género novela para niños y jóvenes, publicó *Memorias de Ygor* y *El dormilón*, que recibió el primer premio de narrativa infanto-juvenil Homenaje a Laura Devetach, organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Córdoba (Argentina). Siguiendo en la línea de su trabajo perfilado al público más joven, estuvo a cargo de la compilación de coplas

El trabajo con el cuento no sólo está dedicado a niños y jóvenes. En el año 2000 publicó en Rosario su libro *La italiana*, premiado por Fondo Nacional de las Artes en 1998 y *Esta no es mi noche* en 2005 en Alfaguara.[61]

La narrativa corta de Suárez incursiona también en medios virtuales. Es recurrente su presencia en las revistas virtuales como *Badosa* (1999) y *Ficticia* (2003). Incluso su cuento *La chica serbia* con el que ganó el premio del Concurso de relatos radiofónicos organizado por el programa *Días como hoy* (2009) se puede escuchar en la mediateca de Radio y Televisión Española.

En el año 2000 publicó el libro de poemas titulado *Fluido Manchester*;[62] en el 2003, *Late* y *Secreto desencanto* en 2008, respectivamente publicados en Siesta, Alción y Vox, tres editoriales independientes de las cuales la primera se dedica específicamente a poesía. Otra parte de su poemario ha sido publicada en revistas como, por ejemplo, *Los amigos de lo ajeno,* nº 4 (Costa Rica-Argentina), *Pasión de las chicharras*, *Los poemas suecos* en *Vox,* nº 22, y en medios virtuales como *Enfocarte.com* (2002) y en la página *RosariARTE* (1999).

Actualmente, son sus obras teatrales las que captan mayor atención. El comienzo de esta producción data de 1993, con las obras tituladas *Basta* y *Vestido de novia.* Dentro de este género, su producción puede organizarse

humorísticas del folklore latinoamericano *Un cocodrilo te cante* (2004) junto a Beatriz Actis, también publicó la colección *Seres fabulosos, rituales e historias secretas. Mitos y leyendas de Latinoamérica* (2005), y *Pájaros y otros seres voladores* (2006) junto a Ariel Barchillón. En el género obra de títeres publicó *Esta boca es mía*.

[61] Dos cuentos de esta colección fueron premiados en certámenes españoles: *Los éxitos en los negocios,* Premio SIAL de Narrativa 2001; *Bernadet,* Premio Accesit en el II Certamen de Relatos breves de mujer del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. La primera publicación en Editorial Alfaguara es un dato es significativo en relación con la transformación editorial que se produjo durante los años 90, de allí que para ilustrar el proceso de cambio se habla de «alfaguarización» (Barrera Enderle, 2001). Ver el apartado dedicado al panorama editorial en el apartado de las «Claves de lectura» titulado «Colectivización de práctica artísticas».

[62] También recibió importantes premios como poeta: en 1999, obtuvo el Primer Premio del Premio Nacional José Pedroni de Poesía, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. En ese mismo año, le fue otorgada la Beca Especial Presidencia de la Nación a la Excelencia Cultural en Letras.

en torno a tres temáticas recurrentes: el nazismo,[63] el peronismo[64] y la trata de personas.[65]

La trayectoria de reconocimientos en el ámbito del teatro se enriquece por las puestas en escena de su obra dramática. En el año 2002 Suárez capta especial atención considerando la cantidad de compañías que realizan sus obras.[66] El año 2004 señala la repercusión de su trabajo a nivel nacional ya que no sólo está presente en la cartelera capitalina sino también en circuitos teatrales como el de la ciudad de Córdoba y el de Rosario.[67] En 2004 y 2005 es seleccionada para participar del ciclo *Teatro x la identidad*, organizado por Madres de Plaza de Mayo. En esta ocasión sus obras son *El descuido de la siesta* e *Il Principessa Mafalda*.

---

[63] *El sueño de Cecilia, Rudolf, El tapadito* y *Valhala*. Una selección de siete obras dentro de este eje fue publicada en 2006 por editorial Losada, en el marco de la colección *Nuevo Teatro,* con el título *La Germania*, que incluye *Rudolf, El tapadito*, *El sueño de Cecilia*, *Ana Frank en el infierno*, *Edgardo practica*, *Cósima hace magia Valhala* y *La caseta*.

[64] Obras como *La herida íntima,* inspirada en el encuentro de Ava Gardner con Juan Domingo Perón, y *Santa Eulalia*, continuación de la anterior, en las que Eva Duarte de Perón habla después de muerta; *Solitarios de balcón* (inédita) y *Prima Donna*. Esta temática ha sido trabajada en coautoría con Leonel Giacometto.

[65] Es esta última la que logra especial notoriedad con la trilogía *Las Polacas* (Buenos Aires: Teatro Vivo, 2003).

[66] Se estrenan las obras *Madame Sesostris* –en co-autoría con Ariel Barchilón; *Valhala*, dirigida por Enrique Baigol; *La Varsovia*, bajo la dirección de Carlos Schwaderer (España)–; y *Trilogía de las Polacas*, con la dirección de Clara Pando, Elvira Onetto y Laura Yusem (Buenos Aires). Al año siguiente, el interés por su obra dramática continúa y se incrementa: se estrenan *La Varsovia*, con la dirección de Fabiana Godano; *Puerta de Hierro*, dirigida por Susana Torres Molina; *Besaré tus pies* (en co-autoría con Leonel Giacometto), dirigida Julio Piquer; *El árbol, el loco, la muerte, la luna* (en co-autoría con Ariel Barchilón), dirigida por Marcelo Mangone; *Desván* y *La sombra del General* (en co-autoría con Leonel Giacometto), bajo la dirección de Raúl Saggini; y *Acaso ha pasado el tren*, dirigida por Miguel Bosco. Fichas técnicas y datos de las puestas en escena pueden consultarse en <http://www.alternativateatral.com/persona6221-patricia-suarez>.

[67] En Córdoba se estrena *Desván. Deliciosas criaturas perfumadas*, dirigido por Leo Rey. Esta obra pone en escena la línea temática de la trata de blancas, pero enlaza con la otra zona de interés mencionada. Sin bien no se trata del tópico peronista específicamente, retoma las figuras de la historia argentina al dar un lugar protagónico a Carlos Gardel. En la obra, Gardel llega al prostíbulo donde se encuentran mujeres polacas, caso de trata de blancas de especial resonancia en la historia rosarina. En Rosario se presenta *Santa Eulalia*, dirigida por Ignacio Mansilla

El interés que ha despertado la dramaturgia de la escritora en el circuito teatral que le es contemporáneo crece incesantemente,[68] desempeñándose también como coordinadora general en varias oportunidades.[69] Asimismo, en 2006 se aproxima al mundo del cine[70] y la televisión.[71]

Llama la atención que ninguno de los géneros pierda atención por parte de la escritora. En Buenos Aires, se publican el libro de cuentos para niños *Ratones de cuento* (2006) y las piezas de teatro *La Germania* (2006). También en España continúa el éxito: se estrena *Herr Klement*, a su vez publicada por la editorial Artezblai (2006).

Su crecimiento en el ámbito literario ha estado acompañado por su colaboración en las ediciones de los diarios argentinos *Clarín* y *Perfil*, ha escrito para la revista femenina *Para Ti*, para *Rolling Stone* y para la publicación de las librerías Yenny y El Ateneo, *Quid*.

Su obra novelística consta de varios títulos. El primero de ellos fue *Aparte del Principio de la Realidad*[72] *en 1998, luego, Perdida en el momento* que es en gran medida la obra con la que la autora se consagra entre la narrativa argentina posterior a 2001,[73] y al año siguiente, *Un fragmento de la vida de*

---

[68] En 2006 se estrenan sus obras *La muchacha loba* (dirigida por Helena Tritek), *Petit Cabaret* (en coautoría con Mónica Ogando, bajo la dirección de Idanis Alvárez, España), *Pañuelo de Kalamata* (dirigida por Corina Fiorillo), *Surch Café* (en coautoría con María Rosa Pfeiffer, con dirección de Herminia Jenesian), *Erico y Mabel*, *La Sopresatta* (dirección de Mónica Driollet), *Ensayo con puerta, piano, Martita y el costurero* (con dirección de Mónica Driollet), *Elevación* (escrita en colaboración con Leonel Giacometto, y dirección de Irma Bello). Se estrena en Córdoba *Amor de Memoria* (dirigida por Jorge Arán).

[69] Por ejemplo, en la puesta en escena de su propia obra *El mar cambia-Ropa de mujer* o de obras de otros escritores como *Fresas de pasión* de Graciela Sverdlick , *Margarita Flor del aire* de María Rosa Pfeiffer, *El regreso de Pipistrela* de Laura Coton, *Gorriona* de Anabela Valencia, *Tierra adentro* de Roxana Aramburu, *Al costado del mundo* de Jorge Ricci, *Domingo* de Mónica Ogando, *Munchausen* de Hugo Men, entre muchas otras.

[70] En la ciudad de Rosario, es seleccionada por su guión *La historia de la fortuna,* del que es coautora junto a Pablo Romano, para participar de la Clínica de guión y producción Raymundo Gleyzer, del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) de Rosario.

[71] Es co-guionista del programa infantil *Gogo, mi avioncito*, de Canal 7 (Buenos Aires).

[72] Segundo Premio en el Concurso de Novela organizado por la Editorial Municipal de Rosario.

[73] Premio Clarín de Novela, 2003, cuyo jurado estuvo compuesto por Héctor Tizón, Luis Gusmán y Noé Jitrik.

Irene S..[74] En julio de 2010, Editorial Sudamericana publicó *Lucy* dentro de su colección «Chick lit».

Dentro del recorrido por la producción narrativa de la escritora, hay que mencionar dos obras muy particulares. Me refiero a una experiencia innovadora en cuanto a los medios de circulación de la ficción pues, convocada por la compañía de telefonía móvil Movistar, escribe *SWITCH!* y *Bonus track*,[75] dos novelas que fueron publicadas a través de mensajes de texto, equivalentes a capítulos de una novela. Además, el perfil de los receptores ofreció un espacio oportuno para centrar la temática en las dificultades que afrontan los jóvenes al profundizar sus vínculos con el mundo de los adultos y en los problemas de comunicación entre ambos.

Otra experiencia que también enlaza la tarea de la escritora con tendencias en la literatura actual tiene que ver con la crónica.[76] El día 1º de enero

---

[74] Mención especial del I Premio Casa de América de Narrativa Innovadora (Casa de América y Editorial Lengua de Trapo, España).

[75] Ediciones anteriores tuvieron gran éxito en China y Japón, también hubo una edición en Latinoamérica escrita por Camilo Zaffora, cuyos títulos fueron *Tres puntas* y *La martingala.* En un artículo publicado en el diario *Página/12*, sección Cultura y Espectáculos (Domingo 25 de marzo de 2007, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-5804-2007-03-25.html>), dedicado a los avances que promete la telefonía celular, se mencionan los casos de literatura celular probados en China y Japón, e incluso la experiencia del cine indio. *Switch!* está compuesta por treinta y un capítulos. Los más extensos están compuestos por alrededor de dos mil caracteres contando espacios. Sintéticamente, cuenta en primera persona, la historia de Estefanía, una chica de 26 años, en la que se cruzan aspectos de la vida familiar, laboral y amorosa. La estrategia narrativa consiste en la narración en estilo directo del diálogo de Estefanía con su padre, para luego ofrecer el distanciamiento entre lo dicho por el padre y la narración del diálogo por parte de Estefanía. Al revés, pero en relación de continuidad, las relaciones con los demás la llenan de dudas y entonces es ella la que no dice las cosas como en realidad son. En general, el tono del texto mantiene cierta crudeza en cuanto a la relación del personaje femenino con los personajes masculinos, que por momentos se torna sórdido. La economía que exige el formato del mensaje de texto hace que la narración se resuelva con algunas secuencias presentadas como una enumeración de acciones o bien recurriendo al estilo directo. Continúa con la temática de las desavenencias amorosas en la juventud. Esta vez es la historia de amor entre una estudiante de canto y su profesor, contada en 40 capítulos de extensión similar a la entrega anterior. Con un registro más poético que el de la obra anterior, se alternan los versos de canciones, emociones relacionadas a la música, el amor y la amistad.

[76] En 2007, la editorial Planeta publicó *La argentina crónica.* Se trata de una compilación de crónicas periodísticas publicadas en distintos medios, acompañadas por una breve presentación del cronista y de tres preguntas acerca del género. Esta antología, seleccionada

de 2010, *Revista Ñ* publicó un texto titulado *Tres días de trabajo (Tributo a Capote)*, anunciado como «crónica de la vida cotidiana». En esta ocasión la escritora pasó tres días con Natalia, una trabajadora que alterna tareas de limpieza en casas de familia y en oficinas, en la ciudad de Buenos Aires. Entre la narración y el estilo directo, la crónica aborda la vida de varias mujeres –además de Natalia, una ginecóloga, una anciana discapacitada y su enfermera, una oficinista y escritora. Divorciadas las más jóvenes, a cargo de sus hijos, con trabajos de tiempo completo, todas endurecidas por las vicisitudes económicas, trabajan incansablemente y gozan de una esperanza inquebrantable. El cierre de la crónica es el último diálogo con Natalia, cuando surgen componentes que atraviesan la obra de Suárez como la narración focalizada en un personaje femenino y el deseo de encontrar el amor:

> PS: ¿Vos qué pediste para Navidad?
> N: Hace rato que dejé de escribirle a Papá Noel.
> PS: ¿Pero qué querés que te traiga?
> N (ríe): Un novio. Un novio sería perfecto: estar con alguien.
> Nos deseamos Feliz Navidad.

Tanto a lo largo de su obra dramática como en las novelas publicadas por compañías telefónicas próximas al género infanto-juvenil o las crónicas, Suárez no se aleja de su línea de trabajo caracterizada por el protagonismo de personajes femeninos. Reconocida por su dedicación al tema, será una de las escritoras convocadas para participar de las primeras publicaciones en Argentina del género denominado *chick lit*. Formalmente, caracterizado por el predominio de la primera persona narrativa, protagonizado por mujeres exitosas en el mundo laboral actual –vinculadas a la moda o la publicidad,

---

por Maximiliano Tomas y prologada por Martín Caparrós, da cuenta de la reaparición de un género que en Argentina estuvo representado por nombres fundamentales: Rodolfo Walsh, Enrique Raab y Tomás Eloy Martinez (Tomas, 2007: 17). Sin embargo, a diferencia de un género que Caparrós define en relación a información sobre «una política del mundo» (11), el trabajo de Suárez se aproxima más a la línea que representa Cicco –Emilio Fernández Cicco–, en la que la crónica surge de la experiencia de lo cotidiano. Ahora bien, específicamente el trabajo de Cicco busca en lo cotidiano las zonas más rigurosas –como oficios insalubres– o trasgresoras, como el cine pornográfico. Por ejemplo, el título de la obra de Cicco, *Yo fui un porno star y otras crónicas de lujuria y demencia* (2006), resulta de haber participado del rodaje de un film pornográfico.

encargadas de relaciones públicas, empresarias, etc–, pero conflictivas en sus relaciones amorosas.

La novela *chick lit* de Suárez se titula *Lucy* (2010) trata de una mujer que no logra reconquistar a su ex esposo, y por despecho pasa una noche con un desconocido. Al otro día llega la policía a buscarlo y ahí se entera de que ha estado con un miembro de la mafia siciliana buscado por la policía y así queda envuelta en un policial lleno de situaciones disparatadas. Este desplazamiento del lugar de la mujer en el género, que conduce a una desviación respecto del género, es señalado por la autora:

> Lo que yo no quería era caer en el amor como algo superlativo, no me interesaba a la chica persiguiendo al chico, después el chico persiguiendo a la chica y listo, todo termina en el encuentro amoroso. No, no quería a la mujer víctima del amor, porque estamos para algo más en el mundo. (Nicolini, 2010)

El último aspecto que quiero exponer en este apartado dedicado a los géneros, tiene que ver con el auge en los últimos años de los nuevos modos de circulación de las obras, fundamentalmente por la proliferación de los *blogs*. He reservado este segmento para el final porque pone en contacto la producción de Suárez con la de sus contemporáneos en relación al uso y experimentación con las nuevas tecnologías comunicacionales y además por sostiene la idea de que los formatos que explora son herramientas para indagar en los mismos problemas desde distintos lugares. El eje de esta búsqueda está dado por el lugar de las mujeres en el relato y, por medio de este, en la narración de su propia vida.

Así como la obra de Suárez se encuentra con nuevos intereses editoriales cuando surge recientemente el género *chick lit* y experimenta con el formato del mensaje de texto como medio de publicación de dos obras, el *blog* es un soporte que, como los otros, la vincula a la generación de los más jóvenes.

Maximiliano Tomas en el «Prólogo» a *La joven guardia* afirma que los escritores jóvenes «escriben pese a todo» (2005: 18) y esto se refiere, en primer lugar, a las dificultades para publicar libros y la concomitante emergencia de *blogs* creados por muchos escritores reunidos en las antologías. Aunque a diferencia de la situación que alude Tomas, para Suárez no se trata de un recurso ante dificultad para publicar –como es evidente en la primera parte de este apartado–, ella es una de las más asiduas y experimentales en cuanto a la publicación de sus obras en soporte digital. En una entrevista que ofreció a

Sonia Scarabelli (2005), cuyo tema central es el uso de los *blogs* y el impacto en los modos de lectura, explica sobre su experiencia:

> Más que nada la necesidad y las ganas de expresar y compartir lo que hago. Quizá encontrar un sitio más personal. En líneas generales la concepción del *blog* es la de un cuaderno de bitácora, pero a mí me terminó resultando una especie de cuadernito de notas de quinceañera.

Es fácilmente verificable que el uso del *blog* así explicado establece una notoria distancia respecto del formato del libro. La escritora define la escritura en el *blog* como «la del instante, la de la espontaneidad», y un comentario al final de la entrevista acerca de su propio *blog* titulado *Discreto encanto*, se puede proponer como una reflexión válida para su prolífica obra: «Parece caótico pero no lo es».

En este espacio pueden leerse los artículos publicados por Suárez en diarios y revistas, parte de su obra narrativa ficcional o la poética. Llama la atención un trabajo particular que realiza, como administradora, sobre su propia producción para adaptarla a este medio especialmente signado por la brevedad. Por ello explica que selecciona fragmentos, o bien, textos en «proceso de construcción».

El *blog* es también un lugar abierto a la participación de los lectores. En la misma entrevista Suárez comenta que la publicación de un texto sin terminar puede estar motivada por la intención de entablar diálogo con los seguidores del sitio. Lo explica a la entrevistadora diciendo que: «Muchas veces son cuentos que están en proceso, de los que a veces no conozco el final, o no estoy segura del final al que arribé, y existe la posibilidad de que un lector lo halle, de que exista una devolución» (en Scarabelli, 2005).

Es significativo en cuanto a este aspecto señalar que el acercamiento al mundo virtual funciona como un recurso para la circulación pero no desemboca en un trabajo de incorporación de los nuevos formatos al proyecto estético propio. Ahora bien, tal como sucede con el género *chick lit* o las novelas por mensajes de texto, la obra de Suárez se destaca por la consonancia con intereses que provienen del mundo editorial y de fenómenos culturales como la emergencia de los *blogs*, cuyo funcionamiento ha suscitado, entre otros factores, importantes reflexiones respecto de la especificidad del texto literario, de lo público y lo privado o íntimo, del mercado editorial, de las nociones de autor, lector y escritura. Las declaraciones de Suárez sobre el uso

del *blog* aluden a estos debates, pero fundamentalmente aportan al encuentro y al diálogo en el mundo virtual, en el que los roles son intercambiables, y el texto se ofrece a un modo especial de comunicación.

En el apartado que presento a continuación me refiero más específicamente a las estrategias de filiación y distanciamiento que ejecuta la escritora frente a las dos generaciones con las que puede ser vinculada. Aunque algunas ya fueron brevemente mencionadas, especialmente en los últimos párrafos a propósito de la relación entre géneros y mercado editorial, en las páginas que siguen ahondo en esos lazos. Como ya advertí sobre la ausencia de material crítico, elaboro el panorama literario a partir de las reflexiones de la autora que confronto con algunos aspectos planteados en la descripción del campo literario en los años 90 y los posteriores a la crisis de diciembre de 2001.

Narraciones de lo propio: vida y obra

Mi objetivo en este apartado es presentar cómo la posición de Patricia Suárez entre dos generaciones de escritores ofrece elementos significativos para comprender su singular colocación en la escena literaria argentina y para dejar planteadas algunas líneas de interés para el análisis de *Perdida en el momento*. Así como en lo antes expuesto es ostensible la experimentación con los géneros literarios más novedosos, esta constante actualización de los medios de circulación no va en detrimento de la búsqueda que caracteriza la obra de esta escritora. Desde sus comienzos, ella declara que procura abrir espacios que faciliten el tránsito entre la narración y la apropiación de la posibilidad de narrar. Ahora bien, este proceso de creación del propio relato implica una reflexión acerca del pasado.

Considerando que en mi estudio me ocupo de la narrativa argentina publicada después del año 2001 y que mi objetivo en este apartado es observar las relaciones entre Patricia Suárez y los escritores que le son contemporáneos, la participación en publicaciones colectivas tiene especial importancia. Principalmente, esas publicaciones aportan a la discusión una serie de marcas generacionales que se explicitan en los prólogos ya mencionados en el apartado de las «Claves de lectura» titulado «Colectivización de prácticas artísticas» y a propósito de la narrativa breve de Alejandro Parisi, en la sección «Las antologías: la voz y la historia». No obstante, en el caso de Suárez

ofrecen un productivo elemento de comparación con la perspectiva del rol del intelectual que la autora construye para sí misma.

La primera participación de Suárez en una antología fue en 1999 cuando Eduardo Becerra (1999) compiló la antología titulada *Líneas aéreas* para la editorial madrileña Lengua de Trapo y en *Ciudadanos de ficticia: autores de México, Argentina, España y Colombia* (2001).[77] Más recientemente ha formado parte de las antologías de escritores argentinos jóvenes *En celo* e *In fraganti* en la colección Reservoir Books, editorial Mondadori, ambos del año 2007.

En el contexto argentino, el corte generacional se hace explícito en *La joven guardia* (Tomas, 2005). Aunque Patricia Suárez no participa en esta publicación sino en la segunda, de la colección de Mondadori a cargo de Diego Grillo Trubba, quien señala la continuidad diciendo: «el recambio de las letras argentinas comenzó con *La joven guardia*» (9).

Suárez, por su parte, en el trabajo titulado «1967 y la infancia peligrosa», publicado en la revista digital *Otro Lunes* (2009a), ofrece un breve panorama acerca de los escritores distinguiendo dos generaciones: los nacidos alrededor de 1967 y los nacidos después de 1970, ya mencionados a propósito de las antologías de jóvenes escritores. [78] Aunque su presencia es recurrente entre estos últimos, la autora ha marcado una notoria distancia respecto de ellos al mismo tiempo que ha establecido los rasgos de afiliación a la generación del ´60. Aunque no expone su propio itinerario literario,[79] este trabajo puntualiza varias distinciones, con sus correspondientes argumentos, que colaboran en la comprensión del panorama literario antes y después de la crisis de 2001.

Tal como lo señala el título del ensayo, el recorrido atiende preferentemente al grupo de los nacidos en los ´60, pero las esporádicas menciones de

---

[77] Los textos publicados en la antología están incluidos en la bibliografía en la versión digital de *Ficticia.com*

[78] Suárez elige el año 1967 porque es en el que nacen varios de los escritores argentinos así reunidos, y que durante los años 90 publicaron obras centrales de la década. Puede extraerse una lista a partir de los escritores que menciona: Martín Kohan, Sergio Olguín, Carlos Ríos, Andrea Rabih, Pablo Ramos, Airel Bermani, Pablo de Sanctis, Betina Keizman, Eduardo Muslip, Marcelo Figueras, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Marcelo Birmajer, Cristina Civale, Martín Rejtman, Ramón Tarruella, Leopoldo Brizuela, Alejandro Lopez, José María Brindisi y Pedro Mairal, nacido en 1970, el más joven de la lista.

[79] En una nota final aclara: «La nota que me he puesto a escribir me compete personalmente. Decidí no citar aquí mi propio recorrido por pudor y respeto a mis cogeneracionales a quien respeto y guardo enorme cariño».

la generación posterior son suficientes para encontrar notorias diferencias. Los criterios básicos que propone Suárez para identificar cada grupo son la fecha la fecha de sus nacimientos y de la primera publicación.

En cuanto a lo específicamente literario, el ensayo refiere en primer lugar, el comienzo de la carrera de escritor con grandes dificultades para publicar que afrontaron los nacidos a fines de los 60, situación que caracteriza la dinámica del campo editorial en los años 80. Luego se refiere a un segundo factor que incidió en la recepción de nuevos escritores cuando menciona que la recomposición del campo literario estuvo particularmente abocada a la recepción de quienes regresaban del exilio tras la vuelta de la democracia. Posteriormente señala varios nombres nuevos que entraron en escena en los años 90; ellos son Juan Forn, Rodrigo Fresán, Martín Rejtman, Cristina Civale y Marcelo Figueras.[80] Su lectura de la producción de estos narradores los hace coincidir en las preferencias estéticas:

> La joven literatura es completamente urbana: sus maestros cuentistas, antes que Horacio Quiroga, han sido Raymond Carver, John Cheever, y por supuesto, Antón Chéjov. Por esos años se lee más Bukowski o Sam Shepard que Adolfo Bioy Casares. El cuento-artificio es desdeñado, el ambiente rural renegado, la tradición obliterada: se sirve a la carta el realismo sucio.

A continuación confecciona una lista de premios literarios obtenidos por los narradores más jóvenes a lo largo de los 90. Mediante esta mención, refuerza la idea de un ámbito editorial en crecimiento vinculado a la transformación del mercado característica del periodo en cuestión y en la que abreva su propia trayectoria:

> En 1998 el diario *Clarín* crea su premio de novela y el primer premiado será Pedro Mairal (Buenos Aires, 1970) con *Una noche con Sabrina Love* y al año siguiente lo hará Leopoldo Brizuela (La Plata, 1963) con *Inglaterra*, año en que Alejandro López (Goya, 1968) será finalista con la novela *La asesina de Lady Di*, que finalmente publicará Adriana Hidalgo Editora. Entre 1997 y el 2000,

[80] Se puede visualizar la articulación entre quienes regresaban y quienes publicaban por primera vez cuando la autora dice: «Vieron la luz los bellísimos libros de Antonio Dal Masetto, Rodolfo Fogwill, Guillermo Saccomano, Ana María Shua, Alicia Steimberg, y surgieron en ese entonces los nuevos narradores: el mismo Juan Forn, Marcelo Figueras, Rodrigo Fresán, Cristina Civale y Martín Rejtman».

la editorial Sudamericana publicará las novelas históricas de Martín Kohan, *El Informe* y *Los cautivos* así como el libro de cuentos *Una pena extraordinaria*. En 1999, Muslip publica en la editorial Simurg (recientemente nacida) el libro de cuentos *Examen de residencia* (que incluye el cuento ganador del Concurso V de Vian) y Olguín crea Vian Ediciones donde edita su primer libro, los cuentos *Las griegas.*

Suárez (2009) se refiere con particular énfasis a la novela de Martín Kohan titulada *Dos veces junio* (2002) diciendo que es «tal vez la mejor novela sobre la Dictadura Militar argentina» cuya característica es la exploración en las voces vinculadas a la dictadura que Kohan define por su «complicidad social».

El ensayo finaliza sintetizando a modo de marca generacional la disposición a tomar las riendas de la herencia legada por la generación anterior: «Parafraseando a Sartre, podría aquí decirse: «No somos lo que los mayores hicieron con nosotros. Somos lo que nosotros hacemos con lo que los mayores nos hicieron». El lema de toda esta generación.»

Ahora bien, si la trayectoria de Suárez coincide con los nacidos en los 60 por haber concretado sus primeras publicaciones en la década del 90, con la generación del ´70 comparte la experiencia de la paulatina renovación de las condiciones editoriales después de 2001. De hecho, pasados algunos años de la publicación del ensayo e incrementado el fenómeno editorial de la Nueva Narrativa Argentina que delinea *La joven guardia* y las siguientes antologías, es pertinente releer las afirmaciones de Suárez. Precisamente, es su presencia en dos de las antologías de jóvenes narradores la que me conduce a reflexionar acerca de su posición respecto de las marcas generacionales no sólo para presentar sus estrategias de afiliación sino también para revisar cuestiones referidas a la definición de la literatura argentina producida por los escritores jóvenes nacidos antes o después de 1970.

Un primer lazo entre ambas generaciones se establece en relación a las nuevas formas de exilio.[81] Concretamente, Suárez identifica a la generación de los nuevos narradores después de 2001 con la crisis y el dilema de emigrar o permanecer en Argentina, lo que implica el

[81] Refiriéndose específicamente a la situación de los escritores, la escritora menciona la emigración de jóvenes tanto en los años 90 como después de 2001, llamándolo en este caso «exilio económico».

reconocimiento del impacto que tal proceso tuvo en el grupo y utiliza la palabra «exilio» que remonta las connotaciones directamente hacia el proceso dictatorial. Sin embargo, es esta encrucijada la que define la posición de la escritora. Mientras los escritores con quienes participa de las antologías enmarcan reiteradamente los sucesos que narran en la crisis de 2001, Suárez prefiere acercarse a la escritura que mantiene estrecha relación con la dictadura. La distinción a partir de quiénes nacieron antes de 1970 y quiénes nacieron después, permite confirmar esa relación implícita a lo largo del ensayo. Por cierto, excepto por la mención de Pedro Mairal que participa en *La joven guardia*, el trabajo no nombra a ninguno de los narradores publicados en las antologías que siguieron a esa edición.

En consecuencia, el elemento que produce una distinción fundamental entre las dos generaciones de escritores tiene que ver con una relación con la historia que incluye a «los mayores». A diferencia de la definición de Maximiliano Tomas quien declara que la generación que representa su compilación de narraciones «es la generación creadora literariamente más libre que ha existido hasta hoy» (18), libertad respecto de la literatura anterior y respecto de un programa estético grupal, Suárez hace de la relación entre mayores y jóvenes, un «lema». Si bien la definición de Tomas no consiste en la separación tajante sino que se refiere a la libertad con que se asumen las herencias literarias, las palabras de Suárez exaltan la responsabilidad frente al legado del pasado como el material disponible para ser apropiado y resignificado en virtud de nuevos sentidos. Al mismo tiempo, cabe aclarar que se trata además de recuperar un modo particular de la narración de la historia. La escritora establece los parámetros de su filiación en relación a la infancia y la experiencia de la dictadura militar:

> Este fue el mandato de todos los nacidos *hasta* 1970: sobrevivir la infancia peligrosa que les arruinaron los militares, sobrevivir el terror y vivir para contarlo. Es una generación de niños sobrevivientes que se hicieron adultos a los golpes y una literatura que se muerde las lágrimas y escribe con mano temblorosa. Una escritura que no se calla […]

En síntesis, he presentado en estas últimas páginas mi planteo respecto de cómo Patricia Suárez construye sus líneas de filiación y afiliación. Esta lectura ha permitido considerar aspectos generales de la literatura argentina en los

últimos veinte años, con particular interés en la producción de las últimas dos agrupaciones que han sido analizadas por Patricia Suárez en términos de «generación». Dado que ella misma ha participado de distintos procesos con ambos grupos, teniendo en cuenta las estrategias que cada uno puso en marcha para construir algunos factores que los distinguen, he señalado continuidades y discontinuidades valiosas tanto para comprender la trayectoria de la escritora que aquí estudio como para retomar algunas constantes propias del debate del panorama literario en el que produce su obra.

A continuación me adentro más aún en la perspectiva de la escritora respecto de la literatura. En gran medida, los párrafos anteriores reúnen sus dichos en relación a los escritores con los que comparte la escena literaria; en los párrafos que siguen retomo varias de las cuestiones ya mencionadas pero en relación al desarrollo del propio proyecto literario.

El espacio autobiográfico: la escritura como autoconocimiento

El género en el que Patricia Suárez ha sido menos prolífica es el ensayo. Además del que he analizado en el apartado anterior, en el año 2002 había publicado un trabajo más extenso con el título *La escritura literaria*, donde desarrolla varias problemáticas referidas a la academia, la tradición, el canon.

El primer capítulo se titula «Empezar por la lectura». Inmediatamente, el texto define una posición frente a la academia, representada por las «Historias de la literatura» (3), reconociendo su valor en el sentido de organización, de orden, pero haciendo explícita la distancia frente a la formación del escritor y al trabajo de creación:

> No es de las escuelas de letras de donde salen, por lo general, la mayor parte de los escritores. Más bien todo lo contrario, dado que para un tímido e incipiente escritor, los conocimientos literarios impartidos en las aulas suelen tender a sacralizar la literatura y el oficio de escritor a tal punto que nuestro tímido acaba inhibido y a veces impotente de ejercer su deseo de escribir durante largos años. (3)

A continuación, Suárez argumenta que la lectura es una «herramienta indispensable» (3) en el quehacer del escritor como un ejercicio que define el «propio canon», es decir, su propia lista de autores fundamentales, y como su propio camino de formación.

Algunas disquisiciones expuestas de modo muy simple, pero acompañadas de un acervo erudito de citas referidas al tema de la escritura, introducen la noción de una «poética» (7) en tanto la idea, el «chispazo», adquiere una «forma». El proceso que lleva de una a otra consiste, por ejemplo en el caso de la construcción del personaje, en la elaboración de la dimensión sensorial que rápidamente conduce al desarrollo de su pasado.

Tres conceptos aparecen asociados bajo el subtítulo «La verosimilitud» (10): verosimilitud, metáfora, lógica interna. Estas tres nociones constituyen, a su vez, la del pacto ficcional según Suárez. La tríada se explica considerando que la autora llama verosímil a «lo que suena como una verdad», y que implica que el lector asuma que lo que el texto le presenta no espera ser constatado con elementos externos sino que cada elemento está allí «como metáfora de otra cosa».

El ensayo va enlazando la lectura y la escritura. Ya sea cuando se refiere a la tarea del escritor o al rol de lector, hay una concepción recurrente que apunta a un trabajo solitario de elaboración del mundo ficcional. En este sentido, más allá de una exposición didáctica de nociones provenientes de la teoría literaria, subyace la primacía de la búsqueda personal.

En otra entrevista, realizada para la revista *El picadero* (Espinosa, 2005) dedicada al teatro en Argentina, la escritora comenta la conexión entre el material histórico y otro que proviene de la vida cotidiana y de su mundo afectivo. Al respecto explica que es la participación de la escenificación, en algunas oportunidades revisando el texto y discutiéndolo con una compañía de teatro, [82] lo que le ha permitido observar los lazos entre lo que es fruto de una investigación y lo que proviene de su propia vida, haciendo visible lo que ha permanecido imperceptible durante la escritura. Esos descubrimientos posteriores a la creación de la obra le permiten concluir que: «la escritura es un modo de autoconocimiento, en cambio para otra gente no, prefieren trabajar con métodos, planes, ideas que van surgiendo sobre la marcha o que le brindan los actores.» (Espinosa, 27)

Es importante retomar aquí algunas cuestiones que se plantearon a propósito de la relación con la política para completar la idea de la coincidencia con algunos problemas recurrentes entre los escritores de su generación

[82] En la entrevista con Patricia Espinosa, Suárez aclara «no sé nada de teatro […] Y esta carencia la compenso siendo muy dócil ante el director. Si me dice «esto lo sacamos» o «acá creá una escena» lo hago » (27)

literaria. Me refiero a qué significa una práctica que se propone como «autoconocimiento» y que se traduce en distintos procedimientos estéticos. Por ejemplo, la composición de las sagas dramáticas está organizada de modo que plasman distintas miradas sobre cada tema con el objetivo de ofrecer un abanico de percepciones frente a un mismo proceso.

Así lo advierte Marta H. López (2006) en la heptalogía *La Germania*, cuya interpretación considero válida para la obra de Suárez en general:

> Los mundos de estas obras se ajustan al intento de narrar lo inenarrable. Son tanteos, percepciones, a partir de la decisión de volver a construir una memoria de la historia, otra forma de la tarea de testimoniar pero desde la ficción. Siete modos de la voluntad de interrogar los acontecimientos. Apoyándose sobre el documento, Suárez expresa el mundo imaginario, dibuja sentimientos y conductas que señalan y contienen, desde su singularidad, la universalidad de lo específicamente humano. (71)

Ahora bien, siguiendo a López, no se trata de una vuelta sobre los sucesos del pasado de un modo interpretativo sino,[83] tal como Suárez lo entiende, para «abrir grietas» (2010b) en aquello para lo que «culturalmente todo te predispone». En relación a esto, también se refiere a una línea de trabajo constante en torno a la «memoria». La temática del exterminio es revisada y vuelta a poner en escena desde distintas voces. Aún cuando López afirma que la dramaturga «habla por los que perdieron la palabra» (72), es legítimo pensar, siguiendo la argumentación del apartado anterior, que Suárez se propone indagar en esos discursos, más allá de un sentido memorialista,[84] por sus implicancias en el presente y en la reelaboración de los sentidos del pasado. La recuperación de la palabra tiene que ver con «integrar una historia» subjetiva, es decir, que afronta tanto la comprensión de los sucesos como sus efectos en el sujeto, dimensión observable teniendo en cuenta que la heptalogía está fundada en el trabajo con distintas voces involucradas en los hechos.

---

[83] Me remito a la noción de Beatriz Sarlo (2007: 473) para establecer rasgos diferenciales en el trabajo con el material histórico entre las generaciones de escritores que describo.

[84] López recurre para su argumentación a la noción de «constructo memorialista» propuesta por Hugo Vezzetti en *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina,* estableciendo un vínculo muy estrecho entre la producción de Patricia Suárez y la literatura de la dictadura y posdictadura.

Este modo de trabajo diversificado, facilita la apertura del rango de variaciones que Marta H. López señala entre lo singular y lo humano, entre el sujeto y la historia.[85] En tal sentido, la idea de «autoconocimiento» involucra no sólo una concepción de la práctica escrituraria sino también una idea del vínculo con el lector al que no se proponen sentidos cerrados frente a determinado tema sino escrituras que abren «grietas» (Nicolini, 2010) por las cuales emergen distintos sentidos.

Retomando el ensayo *La escritura literaria*, a propósito de la elaboración de la verosimilitud, la escritora explicita su posición frente al poder de la literatura, cuando afirma que la construcción del texto ficcional – ejemplificada con los elementos de la ciencia-ficción y la mención de Ray Bradbury– «no hará cambiar nuestro concepto del universo» (10). Más aún, afirma que «lector y escritor son las dos caras de la luna» (4). Estos dichos conducen a una concepción de lo literario en la que se funden la lectura y la escritura negando un vínculo establecido a partir del privilegio de una actividad sobre la otra.

La conceptualización de la literatura como autoconocimiento también tiene contactos con la dimensión autobiográfica desde el punto de vista del género. En el año 2000, Patricia Suárez reside en el Banff Centre for Arts, Canadá, tras obtener la beca de la Fundación Antorchas para la escritura de una novela. *Perdida en el momento* es el resultado de la estadía y muestra varias coincidencias que remiten a esa experiencia de vida entre Estados Unidos y Canadá. La novela narra los meses en que Lena, la protagonista, se desplaza entre aeropuertos, lugares alejados, relaciones amorosas inconclusas, trabajos temporarios, cavilaciones acerca del problema de la lengua y la traducción, y su historia familiar hasta la vuelta al hogar.

La escritora distingue con naturalidad la construcción ficcional del viaje de Lena respecto de su propia estadía en el país del norte. En entrevista con Elsa Drucaroff (2003) comenta que se alojó en el YMCA de New York, y agrega «que es donde trabaja de camarera la protagonista de *Perdida en el momento*». También se refiere a la cuestión de la comunicación en lugares como ese hotel y reconoce la cuestión del viaje y de los conflictos de la inmigración latina en Norteamérica como «germen de la novela».

En ningún momento la autora ofrece explicaciones apoyadas en un marco teórico que conformen la exégesis de la novela. La fluidez con que Suárez se

[85] Vale mencionar que la heptalogía que López analiza se organiza en tres «miradas» (71): la de la víctima, la del victimario y la del que murió en un campo de exterminio.

refiere a la relación entre lo autobiográfico y la ficción introduce la confianza en que el material extraliterario está al servicio de la narración ficcional. Tan es así que cuando habla de la escritura como «autoconocimiento», agrega que esa dimensión adviene una vez que el texto está terminado, entablando de este modo una relación similar a la de otro lector del libro. Se trata del encuentro con restos de la experiencia personal, como por ejemplo cuando comenta que en la puesta en escena de *El sueño de Cecilia*, obra en la que las protagonistas son dos hermanas: «descubrí que muchos de sus diálogos tienen que ver con mi propia hermana» o acerca de un personaje de *Valhala* cuyas frecuentes confusiones le recuerdan a su abuela (Espinosa: 27).

El movimiento retroactivo que coloca a la autora en el lugar de lectora de su propia obra, nivela su posición con la del lector como el sujeto que está construyendo la narración a medida que se desenvuelve el texto escrito. Si bien reconoce que está presente un receptor durante el trabajo de escritura, especialmente en lo referido a lo teatral, no se trata de una noción teórica sino del público que asiste a los espectáculos con los que ella tiene alguna relación, y nuevamente apela a la anécdota:

> Me acuerdo que cuando fui a ver Valhala encontré a tres viejitas que parecían mellizas, eran muy viejitas. Y escucho que le dicen a la boletera: «Nena, nosotras venimos a ver obras de Patricia Suárez porque son muy fuertes» […] «¡Qué van a ser fuertes!» pensé, están locas. Después me di cuenta de que no se referían a algo erótico, sino a las emociones que aparecían. (Espinosa: 27)

En síntesis, el «autoconocimiento» para Suárez tiene que ver con la escritura y la lectura de la obra y no con la carga autobiográfica entendida como la identificación entre autor, narrador y personaje. No se trata de un estadio previo, programado, para darle una resolución técnica al trabajo escriturario. La autora describe su trabajo como una constante investigación sobre determinado tema hasta que surge el personaje con el que se «conecta».[86]

[86] Suárez recomienda en su texto sobre la escritura literaria partir de una «imagen», más aún, «lo ideal es tomar una imagen que esté conectada con uno mismo de alguna manera.» A propósito de su saga sobre la trata de blancas, la investigación se fue ramificando en distintas obras. En la entrevista con Patricia Espinosa describe este proceso: «Estaba investigando para escribir *La Varsovia* y ahí me entero que las casamenteras en Polonia le marcaban a los cafishios qué muchachas estaban disponibles. A mí me pareció extraordinario

En resumen, el *efecto autobiográfico* surge en cada obra en el hallazgo de los sentidos evocados por el texto, después de escrito.

La idea de un «autoconocimiento» a través de la escritura explica una posición frente a lo literario que no persigue intervenir en el mundo del receptor brindando claves de interpretación en un marco de denuncia que remita a la posición del autor frente a determinado tema. De distintos modos, entre ellos el trabajo en torno a sagas e incluso la variedad de géneros probados por la autora en los que se encuentran algunas constantes temáticas, da cuenta de la disposición para examinar un problema y encontrar aquellas figuras que no pueden ser aprehendidas unívocamente.

La escritura como lectura

Las influencias literarias mencionadas por Suárez provienen de distintos puntos cardinales y de distintas épocas, rasgo vinculable a una práctica característica de las generaciones con que comparte la escena literaria argentina, como ya se mencionó acerca de la operación de las filiaciones explícitas en las antologías estudiadas en el apartado titulado «Colectivización de las prácticas». Esta relación con el canon literario condice con la recomendación de la lectura como punto de partida para la escritura. Así lo atestigua, además, el uso asiduo de epígrafes y menciones de obras, frases y anécdotas que aportan una serie de afiliaciones que en algún momento son incorporadas como recurso escriturario.

En la entrevista con Espinosa, expone la relación con distintos nombres del teatro europeo decimonónico y de comienzos del siglo XX: Ibsen, Strindberg y Chejov (27), pero señala particularmente al primero como modelo por su modo de «manejar la tensión», o en el tratamiento del «conflicto» como algo «que se devela». En cuanto a la teoría del cuento, el *Arte poética. Seis conferencias* de Jorge Luis Borges es especialmente comentada en su propio ensayo sobre cómo escribir literatura. En esa misma obra, el rango de citas es amplísimo: comenzando con el epígrafe de Virginia Woolf, en las primeras páginas menciona a Ernst Junger, Kart Vonnegut, Stephen Viczinzey, Stephen King, Honoré de Balzac, Cees Nooteboom, Clarice Lispector,

---

este personaje que juega a dos puntas, que es tan siniestro. […] Así surgió *Casamentera* (*La señora Golde*). […] tomé este mito machista de la polaquita alegre y escribí *El desván*. (27)

Ernest Heminway, Ray Bradbury, entre otros. Además, Suárez está muy atenta a la música, a la pintura y el cine. En su ensayo menciona el ejercicio de transformación de una imagen, un recuerdo, por los recursos específicos de la ficción, y a propósito de esto comenta la novela del cineasta sueco Ingmar Bergman, *Las mejores intenciones*, inspirada en relatos y fotografías del noviazgo de sus padres.

El comentario de canciones es también un ejercicio reiterado. Por ejemplo, una serie de canciones pop son la clave del libro de cuentos *Sola otra vez,* y en el caso de *Perdida en el momento* cuyo subtítulo es *Lost in the moment of what she needs* es, salvo por el cambio de género, el título de una canción de la cantante estadounidense Eddie Brickell.

Otro dato que permiten inferir los epígrafes es un trabajo intertextual que remite a las propias lecturas. Por ejemplo, *Perdida en el momento* comienza con dos citas: «Una pena, que todavía no era pena del amor, corroía su corazón» de James Joyce; «América era, al desembarco. Una desilusión de golpe», de Ezequiel Martínez Estrada. El amor y el viaje son los dos ejes temáticos que vertebran la novela, pero la escritora logra ahondar en algunos sentidos que surgen con la mención del escritor irlandés y del ensayista argentino: la experimentación con un tipo de escritura dedicada al desarrollo de la interioridad del personaje de Joyce y la asociada a una mirada sobre América que se alinea en el pensamiento de Martínez Estrada.[87]

Ahora bien, lo que interesa extraer de estas observaciones es que la misma naturalidad con que la escritora se refiere a los registros de lo autobiográfico y lo ficcional, o la libertad con la que combina epígrafes, marca su relación con los movimientos literarios y las modas editoriales. Un texto publicado en el *blog Los asesinos tímidos* titulado «Literatura femenina» (2008c), ofrece en cuatro secciones, algunas respuestas que sintetizan sus dichos durante años de entrevistas en las que abordaba el tema. Dos claves son fundamentales en el breve texto: los postulados provenientes del discurso crítico y la influencia del mercado. En cuanto al primero se declara reacia a toda construcción teórica que coarte posibilidades de escritura y asegura que en relación a

[87] James Joyce es uno de los autores que Dorrit Cohn (1983) analiza con más asiduidad en su estudio sobre la narración interior (8, 9, 16, 26, 30, 32, 63, 70-73, 79, 83-109, 122, 136, 162, 174, 190, 217-282). El epígrafe que introduce la novela proviene del ensayo titulado *Radiografía de la pampa*, texto que en 1932 reflexiona acerca de la realidad latinoamericana y su historia atravesada por la sensibilidad que la crisis de 1930 despertó.

los criterios que definen una literatura femenina y una masculina, «es fácil perder el norte con esos criterios». Con una serie de preguntas demuestra la dificultad con que tal demarcación puede sostenerse.

En segundo lugar, en cuanto al impacto del mercado en la escritura de mujeres, primero se refiere a las dificultades que afrontan las mujeres para entrar al mercado editorial, aún cuando editores –que no nombra– aseguren que es un buen momento para las escritoras. Pero va más allá al criticar las posibilidades de las mujeres cuando en los éxitos de ventas se mencionan colecciones de cuentos infantiles publicados por celebridades como Araceli González,[88] –modelo y actriz argentina– y Madonna.[89]

Una versión actualizada de esta discusión tiene que ver con la emergencia del reciente fenómeno editorial *chick lit*. En una entrevista realizada por Cicco (2009) para la *Revista C* del diario Crítica, Patricia Suárez se refiere al género inaugurado en Argentina por la colección de editorial Sudamericana. El entrevistador, periodista y cronista,[90] hace una introducción a la entrevista en la que sintetiza los escasos elementos que definen el nuevo género. Allí explica que el género tuvo nombre a partir de la antología *Chick lit: ficción postfeminista,* de Cris Mazza y Jeffrey DeShell publicada en 1995 y su fama se debe al éxito de *El diario de Bridget Jones* de Helen Fielding y, más recientemente, a la serie televisiva *Sex and the city*. Los rasgos básicos son:

> 1) En el chick lit la protagonista busca enamorarse, 2) la chica es víctima de un trabajo agobiante y sin futuro, 3) la historia está contada en 1º persona, 4) el personaje es periodista, trabaja en relaciones públicas o en el mundo de la publicidad, 5) la heroína, al final, enfrenta los problemas y aprende una lección. (54)

Definiendo su perspectiva en la primera intervención, Suárez dice que «cada uno escribe lo que se le antoja» (54) pero también se define afirmando: «yo pertenezco a la era de hielo». La primera afirmación surge tras la pregunta acerca de la recepción masculina del subgénero orientado al público femenino. Entonces Suárez responde que ciertas presiones que sufren las escritoras provienen de que se identifican dos tendencias en las que se quiere «encasillar»

---

[88] *Ada, el jardín y los miedos.* Buenos Aires: Editorial Atlántida, 2006.

[89] *Las manzanas del señor Peabody.* Buenos Aires: Editorial Destino, 2003.

[90] Cicco logró notoriedad en los últimos años cuando se dio cierto auge de la crónica literaria. Publicó *Yo fui un pornostar y otras crónicas de lujuria y demencia* (2006), compilación de crónicas que cuenta con un epílogo en el que define el «periodismo border».

(Cicco: 54) la literatura escrita por mujeres: «o sos Marcela Serrano o sos Clarice Lispector». El segundo comentario tiene que ver con el rápido auge que vivió la *chick lit* a partir del éxito de *Sex and the city.* La escritora rosarina asegura que no le gusta la serie y que le parece «banal» (56). Sin embargo, reivindica el género en un artículo publicado en la *Revista Ñ* (2009b):

> Se trata de una literatura urbana sobre las problemáticas sentimentales y cotidianas de la mujer de hoy. Temas recurrentes en ella son la moda, las dietas, el sexo, los jefes pesados y hasta acosadores, la presión social para llevar una vida como la de hace cincuenta años atrás en temática de matrimonios, infidelidades, hijos, divorcio. En general, la protagonista es una mujer de hasta 35 años, un poco torpe, sola, insatisfecha en su trabajo, más o menos confundida y que en resumen lo pasa mal. El humor es la clave e innovación de estas historias, que vistas con otros ojos podrían parecernos trágicas y hasta morales.

Para distinguir el género de éxito mundial de la versión local, Suárez se refiere al libro de Marina Macome, titulado *Los enredos de la señorita Pacman*, pues el marco de la historia argentina está dado por la crisis económica de 2001 en Argentina. Más allá de la denominación que el mercado editorial destine a una serie de obras en relación a fenómenos culturales como el cine –en este caso vinculado a las películas *Bridget Jones*– o la televisión –dado el éxito de *Sex and the city*–, la obra de Suárez tiene desde el principio estos mismos rasgos genéricos.

La novela *Perdida en el momento* o las experiencias para las crónicas de la revista Ñ, cuentan con varios de los elementos que definen la *chick lit*, excepto por la variación que la colección argentina opera en el cuarto elemento en la descripción de Cicco: en lugar de tratarse de mujeres que han logrado ganar un lugar en el mundo empresarial, son mujeres insertas en la realidad cotidiana de un país en crisis económica. De este modo, se trata de la coincidencia entre los intereses editoriales y una trayectoria literaria que cuenta con una perspectiva propia.

Finalmente, la resolución a las contradicciones acude a respuestas que pasan por el mundo de los afectos y el consejo alejado del saber técnico:

> En resumen, y porque la vida es breve, va el consejo que me hubiera dado mi abuela. Si uno lo que quiere es escribir, debe escribir. Como puede, lo mejor que puede, exigiendo el máximo de su arte, y con el corazón abierto. (Suárez, 2008c)

Ante el panorama incierto del mundo editorial, el lugar de las escritoras sigue siendo tan dificultoso en el ámbito de lo doméstico como en el de la industria del libro.[91] Ante ello, la respuesta es simplemente escribir. El párrafo inicial de un artículo publicado en la revista *No retornable* (2009c), parte de un dossier dedicado a León Tolstoi, sintetiza los elementos que hasta aquí he presentado organizando la dispersión:

> Cuando pienso en don León, es como traer el recuerdo de un tío de la infancia. Uno de esos que venían a tu casa en los acontecimientos sacrosantos, los aniversarios de tus abuelos o el santo patrono de tu barrio. Un tipo que se sienta a la mesa con rectitud y ante quien no se puede tener un berrinche a propósito de la gaseosa de naranja o la mayonesa. Pero también finalizada la sobremesa –en mi casa podría haber sido un vasito de oporto, pero en la de él, de vodka–, podía sentarte sobre sus rodillas y contarte cuentos para niños. Esos donde al pícaro diablo le ganaba un tonto. Claro que hay una moraleja o una moralina en esos cuentos, pero el arte de contarlos es tan superior, que subyugaría el intelecto y el alma de cualquiera. Sabía contar a los niños, tal vez, porque tenía una decena de hijos a quien lo hacía –quién sabe si en el fondo de su corazón no consideraba a estos retoños milagros indeseados.

El artículo inmediatamente se coloca en el registro de la narración de la escena familiar. Ambos elementos se redoblan en la narración para niños, en la que se invierte el orden presupuesto. La inversión entra en el régimen de lo normal cuando la «moraleja o moralina» se somete el «arte» de narrar. A continuación, se produce otra inversión: la historia de la lectura de Tolstoi atraviesa la biografía de la escritora de tal modo que leer, comenzar a leer o dejar de leer, están íntimamente vinculados a su vida amorosa:

> No pasó año sin que leyera un texto de Tolstoi. Ni que dejara de recomendarlo a los amigos, a los amores. Tengo recuerdos muy precisos de haber compartido lecturas de Tolstoi en momentos claves de mi vida, e incluso mi primer ex marido escribió un poemario basado en *La muerte de Iván Illich* –que en cualquier momento aparecerá editado– en el momento en que nos separamos

[91] En el artículo sobre la escritura femenina, Suárez comenta el célebre ensayo de Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, diciendo que: «Las mujeres necesitan un cuarto propio donde escribir. Salvo excepción, a ningún hombre se le ocurre ejercer su oficio de escritor en el comedor de su casa, entre los chicos mirando la tele, la señora que hace la limpieza, la esposa que plancha, y el perro que husmea» (2008c).

> y tras la muerte de su padre. Leí *Anna Karenina* mientras yo atravesaba una tormentosa relación amorosa y decía con ella: «¡Yo quiero sentir, sentir!»

El arte de contar tolstoiano desarrollado a fuerza de experiencia personal prefigura la versión del escritor que construye Suárez. El texto llega a su fin con la fórmula que sintetiza la posición que asume la escritora cuando escribe: «don León […] es parte de mi familia».

He ofrecido hasta aquí un recorrido por la obra de Patricia Suárez con el propósito de presentar aquellos aspectos que resultan interesantes respecto de mis objetivos en esta investigación. Mi objetivo ha sido mostrar que tanto en la tarea de escritora como en la construcción del mundo ficcional, Suárez se propone acercar las instancias involucradas: la escritura y la lectura; el mundo ficcional, la historia argentina y experiencias personales; la literatura en sus formatos tradicionales y las experimentaciones con soportes vinculados a las nuevas tecnologías comunicacionales. Lo mismo sucede en el ámbito teatral, ya sea en la experiencia de puesta en escena de un texto para ser reescrito en función del trabajo con una compañía de actores o en la concepción de la literatura que abre «grietas». Esta cualidad de la obra que no se propone intervenir en el mundo del receptor ofreciendo certidumbres es consonante con la concepción del rol de intelectual por la que aboga Patricia Suárez y que comparte con muchos de los escritores que le son contemporáneos. El objetivo que persigue su proyecto escriturario es crear un espacio y un tiempo para el autoconocimeinto.

A continuación retomo estas líneas estéticas características de la obra de Patricia Suárez en virtud de la novela *Perdida en el momento* que estudio en el marco de la narración de la juventud. Publicada en 2003, ofrece una serie de estrategias narrativas que condicen con indagaciones recurrentes en el periodo de poscrisis y que elaboran el camino de una joven hacia la realización de una narración propia.

Perdida en el momento*: la narración como promesa*

«En las colonias de verano conocí a una niña cuyos padres, antes de que saliera de casa, le entregaban postales escritas por ellos mismos. Ella no tenía más que enviarlas, el sello ya estaba pagado.»

Válerie Mréjen, *Mi abuelo*.

Mi análisis de la novela de Patricia Suárez titulada *Perdida en el momento* se concentra en la instancia del narrador, elaborada a través de distintos recursos, con especial atención al símil, cuya función estudio en virtud de la relación entre los relatos adultos y el trabajo de apropiación que de ellos realizan los jóvenes. En este proyecto escriturario se encuentra un paulatino despliegue de procedimientos que visibilizan distintos puntos de articulación entre el compendio de relatos adultos destinados a los jóvenes y la puesta de sus sentidos en un nuevo orden.

Las herramientas metodológicas que utilizo son las mismas que he presentado en capítulos anteriores: el análisis de Dorrit Cohn de los modos de narrar la vida interior en los textos de ficción, en este caso particular en tercera persona, articuladas con los niveles de la narración distinguidos por Gérard Genette. Ahora bien, dado que mi objetivo es mostrar el trabajo dedicado a la creación de *mecanismos subjetivación* mediante los cuales los relatos adultos son apropiados por los jóvenes, me concentro en un recurso narrativo en particular: el símil. Propuesto por Cohn (1983) como una marca de los modos en que se desenvuelve la vida interior, en la novela de Suárez su funcionamiento muestra el proceso que da por resultado una narración propia.

A continuación, presento el argumento de la novela de *Perdida en el momento,* luego las categorías específicas que utilizaré en su análisis, con los ajustes pertinentes en mi perspectiva de trabajo. En tercer lugar, desarrollo el estudio de la instancia del narrador para encontrar allí un modo singular de novelizar la relación entre el discurso adulto, en el que se fijan sentidos, y el proceso de *subjetivación* de esos sentidos por parte del personaje joven.

Resumen de Perdida en el momento

La historia comienza cuando Lena, a punto de retirarse del restaurante donde trabaja, sin motivo explícito, agrega vidrio molido en un frasco de mayonesa. Luego decide mudarse desde New York a Toronto. Compuesta por dieciséis capítulos, la primera parte de la novela relata los primeros días después de llegada a Canadá.[92] Al registrarse en su nuevo alojamiento van apareciendo datos sobre Lena: su nacionalidad, su historia familiar, y una vez en la soledad del cuarto empieza a desarrollarse el relato de sus percepciones. Algunos datos como su condición de inmigrante y su desconocimiento del idioma van creando las condiciones para que la vida interior deba ser expuesta recurriendo a una notoria profusión de comparaciones. Movimientos, recuerdos, temores, gustos, deseos y datos biográficos ingresan a la narración a través de la tercera persona que relata la vida interior de Lena. Así aparece la escritura como motivación del viaje a New York.

La primera noche, que por haberla pasado insomne permite narrar una síntesis del pasado reciente del personaje siguiendo sus recuerdos, da lugar a la aparición de elementos fundamentales que constituyen la percepción y relación con la realidad. Los primeros capítulos alternan relatos sobre los sucesos vividos en New York, como el romance con un compañero de trabajo y la reflexión recurrente sobre cómo traducir aquello que no existe en inglés o en castellano rioplatense.

En el capítulo siete Lena vuelve a viajar, esta vez dentro de Canadá, se dirige a Calgary. Una vez allí, asiste a una entrevista de trabajo. Mientras espera ser llamada para tomar el puesto, retoma el plan de escritura y envía su trabajo a un periódico en español publicado en Vancouver. Luego se presenta al lugar de trabajo. Su tarea consiste en bailar para los clientes, pero ese día en particular, el único cliente que espera atención, llamado Mr. Patterson, es un hombre ciego que sólo quiere que le cuenten historias infantiles. El encuentro termina en una discusión por el desenlace de un cuento.

La segunda parte de la novela es la historia de Mr. Patterson. A lo largo de siete capítulos se narra su historia y la de su sobrina Liddy. Alternativamente se va siguiendo su vida, desde su juventud en la Segunda Guerra Mundial, la ceguera causada por una explosión hasta la vida en la región de Maligne.

---

[92] Las secciones de la novela están nombradas como partes: Primera parte (9– 80), Segunda parte (81– 138) y Tercera parte (139– 228).

En ese lugar las historias se unen cuando la sobrina Liddy se instala con él sin dar una explicación. Luego ella inicia un intenso romance con Pierrot pero éste decide abandonarla en busca de una vida de aventuras.

Dos explicaciones se superponen en estos capítulos: por un lado, la relación de Mr Patterson con su madrastra que le contaba cuentos, y por otro, la huida de Pierrot agotado por la demanda sexual de su mujer. Este último se dirige hacia América del Sur con la excusa de triunfar como artista ofreciendo su espectáculo con un cerdo entrenado.

Sin embargo, una vez separado de su mujer vende el cerdo y comienza su viaje.

En un hostel de Seattle, Pierrot conoce a quien será su compañero. El joven casualmente está leyendo el anuncio del cuento de Lena que será publicado en el periódico en español. Después de algunos viajes, la soledad le hace repensar la relación con Liddy y finalmente, después de una larga ausencia, la llama por teléfono

La tercera parte retoma la historia de Lena. Un llamado para trabajar en un hotel en la ciudad de Banff es el motivo de un nuevo viaje. Esta vez se trata de un puesto en el servicio de camareros. Los primeros capítulos narran la llegada a la nueva ciudad, el alojamiento en el hotel donde trabajará y la descripción de algunos personajes como el jefe de camareros, uno de los hospedados, la doctora S. y un empleado llamado Owen Wallace. Los dos capítulos siguientes vuelven sobre el último romance que tuvo Lena en New York, con Dennis. El capítulo nueve está enteramente dedicado al llamado telefónico de Lena para hablar con Dennis, mientras en el siguiente capítulo, él es el protagonista. La aparición de Owen parece estimular varios capítulos dedicados a historias de amor. Después del llamado y la historia de Dennis, el capítulo once narra la historia del abuelo, que se cuenta a partir del recuerdo que tiene Lena de un cuarto secreto en su casa. El abuelo guardaba allí un par de zapatos rusos en torno a los cuales se narra su viaje de Rusia a América, y luego las historias de seducción del abuelo. Los datos dispersos de la vida del abuelo toman forma cuando se cuenta que llevaba a las mujeres a la habitación secreta para probarles los zapatos rusos.

Ese relato revela a Lena su propia condición de viajera pero también las alegrías y las penas de ese destino. El capítulo siguiente, es la historia del viaje de Owen, quien también ha recorrido distintos lugares, pero a diferencia de Lena, tiene motivos para no volver a su Escocia natal.

Esta tercera parte comienza con la idea de que «el misterio llamaba a su puerta», y a ello responde que «podía ser la Interpol, podía ser un Romeo, podía ser el Destino.»(141). A partir del capítulo trece esas preguntas comienzan a responderse. Sin embargo, la única historia pendiente que se resuelve es la profesional, en tanto se confirma que será publicado su primer texto. Este desenlace da sentido a todas las historias anteriores, pues se reconocen como el material que abordará en su obra, y así se cumple el plan inicial que había motivado el viaje.

Finalmente, otro llamado telefónico cierra las historias pendientes: Lena le avisa a su abuelo que pronto lo visitará en Argentina y que lo hará acompañada de su novio Owen.

Herramientas metodológicas

Utilizo para mi análisis de *Perdida en el momento* el abordaje que Dorrit Cohn (1983) desarrolla acerca de la relación del narrador con lo narrado en tercera persona. Cohn realiza este estudio contrastando las estrategias de la psiconarración presentes en *Death in Venice* de Thomas Mann y en *Portrait of an artist* de James Joyce. Estos dos modelos le sirven para demostrar la relación de distancia, cuyas formas llama «consonancia» y «disonancia»,[93] dependiendo de la proximidad o separación del narrador respecto del personaje.

Sin bien en mi trabajo no me dedico al seguimiento histórico de la novela en general ni a la novela psicológica en particular como trabaja Cohn en la primera parte de *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction,* algunos aspectos que ella sistematiza adquieren interés para

[93] Tanto el análisis de los modos de narrar la vida interior en primera como en tercera persona, Cohn desarrolla las categorías con las que analiza la relación del narrador con lo narrado. Dentro del capítulo dedicado a la psiconarración en tercera persona, las categorías se explican en el apartado titulado «Dissonance and consonance» (26-33) mientras en lo referido a la primera persona, el desarrollo del tema se realiza por separado. En este caso la distinción se debe a que tanto la autonarración disonante (145-153) como la consonante (153-161) son estudiadas por la autora como técnicas retrospectivas –«retrospective techniques»– a lo largo del cuarto capítulo.

mi análisis en lo que se refiere a una interioridad cuyo desenvolvimiento manifiesta la interacción entre sucesos exteriores y su impacto en el sujeto.[94]

Cohn reconoce un rango de variación[95] que permite establecer un modo de narrar en tercera persona en el que o se produce la fusión entre el narrador y la vida interior del personaje,[96] o bien el narrador establece una relación dominante respecto de lo narrado, lo que implica la distancia entre una instancia y la otra. Para identificar el rango de variación, recurre a la presencia o ausencia de distintos recursos.[97] Dicho sintéticamente, Cohn menciona el uso del presente gnómico, comentarios explicativos, comentarios especulativos o apelaciones que sancionan al personaje. La ausencia de estos recursos es la que permite distinguir la relación consonante de la disonante, pues la primera implica que el acceso a la vida interior del personaje no está mediada por un grado de mayor conocimiento del narrador respecto de lo que el personaje sabe de sí mismo. Más aún, Cohn explica que en este último tipo de narración se evitan las marcas del discurso indirecto, señalando la «discreción de la voz narrativa».[98]

---

[94] La constatación de Cohn surge a propósito de la «variación» de la novela psicológica, ya sea por la presencia de un tipo de narrador que, aún cuando esté concentrado en un personaje mantiene una relación de distancia y diferencia con él o por una instancia del narrador que tiende a fusionarse con su personaje. A grandes rasgos, esta diferencia permite a Cohn señalar los rasgos de la evolución de la novela entre el siglo XIX y el XX. Y a partir de este seguimiento, sostiene: «But despite the disappearance of the traditional mental survey, psycho-narration itself has by no means disappeared from the modern fictional scene.» (38)

[95] Tomo la noción de «variación» de la siguiente explicación: «In psychological novels, where a fictional consciousness holds center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates, the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates» (26).

[96] Si bien Cohn no desarrolla el concepto de fusión, el uso que hace del término al analizar la función del símil en la obra de Musil es el que tomo como definición: «Musil´s similes seem to induce a fusion between the narrating and the figural consciousness by blurring the line that separates them. We can never tell with certainty whether the analogical association originates in the mind of the narrator or in Claudine´s [the character] own» (43).

[97] Estos fueron expuestos en el apartado de las «Claves de lectura» titulado «Herramientas metodológicas». Asimismo, fueron estudiados y analizados a propósito de *El origen de la tristeza*, de Pablo Ramos, en el marco de la narración interior en primera persona.

[98] Cuando Cohn analiza un fragmento de la novela de James Joyce, *Portait of an artist*, se refiere a los distintos recursos con los que el autor borra las marcas del narrador. Entre

El punto que me interesa para el análisis que sigue es el reconocimiento del «orden ascendente»:[99] desde la presencia de un narrador que no interviene en aquello que narra,[100] hasta su máxima proximidad con la vida interior del personaje, al final del capítulo concluye que:

> These techniques themselves become increasingly difficult to differentiate: psycho-narration may adopt the figural vocabulary, narrated monologue may be cast in the present tense, quoted monologue may be unsignaled. (139)

En cuanto a la relación del narrador con el personaje, el rango de variación en la distancia entre ambos es lo que Cohn denomina «consonancia» y «disonancia». Si bien su estudio reserva estas nociones para la técnica de la psiconarración, a propósito del monólogo narrado dice que se trata de *pensée avec* y explica que: «the narrated mononlogue itself, however, is not *vision avec*, but we might call *pensée avec*: here the coincidence of perspectives is compouned by a consonance of voices.» (111).[101] Por lo tanto, he considerado pertinente la convivencia de estas nociones, psiconarración y monólogo narrado, en el análisis de la distancia. Cabe agregar que esta pertinencia está justificada además por la demostrada dificultad para distinguir tales técnicas considerando que son varias las infracciones a las reglas señaladas por Cohn que se producen en la puesta en marcha de cada una. Además porque el objetivo del análisis que realizo en este capítulo no es la diferenciación de las técnicas sino de qué aportan a la construcción de una narración propia.

Posteriormente, la autora analiza la presencia de un recurso narrativo que se vincula con las dificultades en lo que refiere a la psiconarración: las analogías o símiles. Se trata de construcciones comparativas que se reconocen por la presencia del nexo comparativo «como». En el marco de la narración, Cohn explica sus funciones más sobresalientes:

---

ellos, la ausencia de discurso indirecto da la pauta de «la discreción del la voz narrativa» («the discretion of the narrating voice», 31).

[99] Traduzco la expresión de Cohn «ascending order» (135).

[100] Aún cuando sólo se trata de la transposición al lenguaje narrativo por el tiempo pasado y la tercera persona, pero no por una situación privilegiada frente a la información.

[101] En referencia al desarrollo de la noción de *vision avec* que Todorov toma de Pouillon (110).

> A profusion of verbs and nouns signals psycho-narration, but a kind that evokes and complicates more than it orders or clarifies. Not only does it underline the vague and contradictory nature of thoughts and feelings; it also objectifies, animalizes and personifies psychic forces. A comparative *like* o *as* introduces the final clause […] (42, cursiva en el original)[102]

Las disquisiciones acerca de la relación del narrador con lo narrado me interesan porque, en mi trabajo, establezco una relación de correspondencia con el vínculo entre jóvenes y adultos. Una aclaración importante, pues implica un desplazamiento respecto de las categorías de Cohn, es que yo utilizo estas dos categorías enfatizando en su dimensión relacional cuando ella se refiere más reiteradamente a la posición de la voz narrativa. En tanto la disonancia y la consonancia se definen por la situación del narrador respecto del personaje, y teniendo en cuenta que esta situación es variable, considero oportuno este primer reajuste. Asimismo, dado que en la novela de Suárez la presencia del «símil» es llamativamente profusa, me propongo analizar su función partiendo de la hipótesis, en cuanto al aspecto técnico, de que resuelve problemas de la psiconarración pero además porque su utilización a lo largo de la novela es el recurso a través del cual se elabora el acercamiento entre narrador y personaje que propicia, finalmente, la *subjetivación* de la palabra ajena. Según mi análisis, los símiles, en principio, resuelven cuestiones vinculadas a cómo el narrador da cuenta de la vida interior de su personaje, luego pasan a ser recursos de comprensión difícilmente atribuibles al narrador o al personaje, y finalmente son más claramente característicos de la vida interior del personaje.

Retomo en el análisis de este aspecto algunos elementos ya mencionados en el recorrido general de la obra de Suárez en el apartado anterior, fundamentalmente aquellos referidos a una elaboración estética que procura trabajar evitando la construcción de sentidos clausurados. Estudio lo que en palabras de la escritora conduce al «autoconocimiento» y yo llamo *efecto autobiográfico* en el marco de la narración de la juventud con relación a las novelas en las que los jóvenes desarrollan recursos de *subjetivación* que les permiten elaborar el relato de su propia vida. En este sentido, dado que la novela se revela, al final, como el camino de formación de una escritora, no

[102] A continuación llamo objetivación, animalización o personificación a los recursos mencionados por Cohn.

analizo como en los casos anteriores los rasgos autobiográficos significativos y reelaborados por el autor en el marco de su obra; en mi lectura de *Perdida en el momento*, el *efecto autobiográfico* es el resultado de la novela misma en la medida que en la narración se encuentran el narrador y el personaje, las estrategias de la narración y la elaboración de la propia historia.

El narrador en la narración

En primer lugar, es necesario ubicar la diégesis de la novela. Como en los análisis anteriores, identifico los niveles narrativos propuestos por Gérard Genette para observar cómo se posiciona el narrador respecto de lo narrado. De este modo, luego se puede visualizar con mayor precisión la relación entre el narrador y el personaje específicamente.

La novela comienza con la narración en tercera persona del momento en que, sin motivo explícito, Lena, que trabaja en un restaurante, pone vidrio molido en el frasco de mayonesa:

> Ella estaba. Ella estaba tras el mostrador a la hora exacta de salida: las 9 p.m. y fue justo en ese instante cuando el mundo cambió su marcha. Se disponía a dejar colgado en el perchero su guardapolvo, a buscar su bolso de cuero marrón […] Pero no fue eso lo que hizo, precisamente porque el mundo cambió su marcha y la tomó de improviso e hizo que se dirigiera hacia otra parte de la cocina del restaurante. Fue hacia el frasco que contenía una mayonesa […]. La destapó. Y puso allí el vidrio molido sin que nadie la viera. (11)

Esquematizo a continuación los tres elementos que aborda el narrador, y utilizo las referencias numéricas en el párrafo siguiente:

1– Ella [estaba],

2– El mundo [cambió su marcha],

3– Lo que hizo [«fue hacia el frasco que contenía una mayonesa […] puso allí el vidrio molido»]

El narrador extradiegético ubica al personaje (1), hace una aseveración como «el mundo cambió su marcha» como si fuera un suceso que no afecta a los personajes (2). Luego, reitera: «el mundo cambió su marcha y la tomó de improviso e hizo que se dirigiera hacia otra parte», momento en que

los sucesos y los personajes entran en contacto (2 y 3). Si bien el narrador persiste en una situación extradiegética, el suceso que parece ocurrir más cerca del narrador que de los personajes (2),[103] en este segundo segmento narrativo afecta su nivel diegético (1 y 3). Este esquema irá flexibilizándose de tal modo que las percepciones del narrador que comunican sucesos de la extradiégesis, irán perdiendo frecuencia a lo largo de la narración a favor de la narración cada vez más concentrada en el personaje:

> Sus días eran un infierno: estaban viniendo a buscarla a cualquier hora a la habitación porque el gerente (Mr. Morgan) quería unos huevos o un capuchino: el muy imbécil decía que no se entendía con la máquina expendedora. (12)

La situación de aproximación del narrador es identificable en la expresión «estaban viniendo», como si observaran los desplazamientos desde la posición del personaje. A partir de este párrafo, la instancia del narrador y la del personaje son difícilmente separables. Ahora bien, si se tiene en cuenta que es el narrador el que se aproxima o aleja del personaje, el acercamiento se constata en la expresión «imbécil». Después de la situación espacial que determina el verbo «venir» respecto del personaje, el adjetivo atribuido al «gerente (Mr. Morgan)», por relación de «continuidad» (Cohn, 1983: 62), se atribuye a la perspectiva del personaje, sin embargo no hay ninguna otra marca de monólogo interior o de psiconarración que permita atribuirla a una u a otra. Esta relación entre narrador y personaje caracterizada por la creciente indistinción de sus percepciones y apreciaciones es la que conduce la narración hacia el acercamiento entre la voz que narra y el personaje que percibe, que siguiendo a Cohn llamo «consonancia».

Asimismo, la voz de Mr. Morgan introducida por «decía que» produce ambigüedades similares después de dos puntos. En este caso, el monólogo narrado no implica necesariamente una intervención del narrador en tercera persona sino que se trata de otra de las técnicas, un estilo indirecto, cuyo efecto es consonante pues narrador y personaje se hacen indistinguibles como

[103] Cuando Gérard Genette (1998) define su noción de «extradiégesis» sostiene que el prefijo se refiere a la narración en la que el narrador está «fuera de la diégesis». Por ello, el suceso en cuestión parece ocurrir en un nivel diferente al de los personajes, en todo caso, parece ocurrir en el nivel del narrador.

instancias diferentes.[104] Como se ve, paulatinamente el relato va aproximándose al personaje y concentrándose en su mundo interior.

A continuación el personaje inicia su huida. Nuevamente el narrador se hace perceptible en el nivel extradiégetico y relata los movimientos del personaje: «tomó un taxi», «una vez en el aeropuerto sacó un pasaje a Toronto» (13). Esta circunstancia permite la inclusión del relato de una situación similar, pero agrega información que explica lo que sucede a continuación: «El avión embarcaba en veinte minutos; con anterioridad ya una vez había hecho una cosa semejante: había viajado a Boston en el avión de las 12.05 y había vuelto de Boston en el de las 2.02» (13)

Este fragmento puede ser interpretado de dos maneras: si bien funciona como un adelanto en la información –incluso el narrador conoce sucesos anteriores al tiempo del relato– que cobra sentido en los sucesos siguientes, no se descarta que sea la narración en tercera persona de un recuerdo del personaje traspuesto al relato por el narrador, que tiene consecuencias sobre las acciones posteriores.

Inmediatamente después de que esta serie de acercamientos y alejamientos se ha planteado, el narrador incluye un comentario en presente: «Hay quien dice que nunca se está a gusto en New York; hay quien dice que precisamente es la ciudad donde más a gusto se puede estar, puesto que le permite a uno ser un don nadie.» (13) En cuanto al aspecto temporal, el uso del presente se aproxima al modo gnómico utilizado para expresar generalizaciones atemporales e impersonales (Cohn, 1983: 190). Sin embargo, teniendo en cuenta que en este caso no se trata de una generalización que implique un juicio respecto del personaje, produce una dubitación que recuerda la dificultad de Lena para tomar decisiones. Si bien este fragmento sigue a la mención de situaciones en las que el personaje se trasladó a alguna ciudad de la que regresó inmediatamente para llegar a la aseveración de que «no se hallaba cómoda en ninguna parte», el uso del presente gnómico no apunta a san-

---

[104] Reproduzco un breve cuadro realizado por Cohn (1983: 104-105) en el que se pueden visualizar las marcas gráficas y gramaticales del monólogo citado, del monólogo narrado y de la psiconarración:

quoted monologue	*narrated monologue*	*psycho-narration*
(He thought:) I am late	He was late	He knew he was late
(He thought:) I was late	He had been late	He knew he had been late
(He thought:) I will be late	He would be late	He knew he would be late

cionar ninguna de las opciones. En todo caso, extrae de las vicisitudes del personaje la demostración de una idea medianamente generalizada.

Desde el aspecto gramatical, la variación en este caso tiene que ver con el tiempo presente del verbo impersonal «hay» y el pronombre relativo «quien», que no condice con la justificación de la segunda proposición. A su vez, la expresión con pronombre indefinido neutro «uno» produce el efecto de ambigüedad en la referencia entre el narrador y el personaje de la segunda proposición.

En los dos aspectos observados, ya sea por el avance en la información o por la probable presencia del narrador en el estilo de la generalización pero atenida a la observación del personaje, los momentos de distanciamiento respecto de lo narrado son escasos.

La relación se ajusta más aún cuando aparece el monólogo narrado, «equivalente» del estilo indirecto libre en la terminología de Cohn.[105] Tal aproximación se puede ver en momentos en los que se borran las marcas propias de esta técnica: «¿Qué haría una vez que llegara a Toronto? Tal vez nada, o también podría mudarse a Montreal» (13). Cotejando con las fórmulas expuestas por Cohn, para tratarse de un monólogo narrado, está omitida la fórmula de introducción (en este caso «Ella se preguntó:)» que hace perceptible la intervención del narrador,[106] y el efecto de este procedimiento es, nuevamente, la dificultad para identificar las instancias del narrador y el personaje.

En síntesis, si en principio la pregunta corresponde al modelo del monólogo narrado, la narración en tercera persona produce el efecto de cercanía del narrador con su personaje a través del seguimiento de sus pensamientos mediante la omisión de los procedimientos de distanciamiento. A través del análisis de esas técnicas, he propuesto que se construyen de tal modo que ambas instancias se aproximan y hasta se tornan indistinguibles una de otra. En primer lugar, me he referido a la dimensión diegética, luego me he adentrado en el aspecto técnico que refiere a la voz. Sus variables contribuyen en la visualización del funcionamiento de la «consonancia». Este es el

[105] «My own term «narrated monologue» as an English equivalent for *style indirect libre*.» (Cohn: 109)

[106] A propósito del análisis de un pasaje de *Ulises* de James Joyce, Cohn establece: «for the first time the inner discourse is no longer separated from its third-person context either by introductory phrases or by graphic signs of any kind.» (62)

primer tramo de la elaboración de un proceso que continúa en la creación de una narración propia. Si en primer lugar la narración ajena ha ido cediendo su posición privilegiada sobre el mundo de los personajes, a lo largo de los siguientes apartados muestro como es el mundo de la protagonista el que asume la explicación del mundo.

La técnica narrativa: como si

En el apartado dedicado a la narración y al tiempo en la psiconarración en tercera persona, cuyos dos modos llama «Summary and Expansion» (33-45), Cohn ofrece una serie de elementos útiles para mi análisis porque desarrolla un estudio de los símiles,[107] explicando que su función es llamar la atención sobre sí mismos al mismo tiempo que se distancian de la progresión temporal de la narración.[108] Este análisis continúa en relación a la técnica con que se asocian, especialmente, al monólogo interior porque los símiles permiten resolver situaciones de la narración demasiado complejas según se observa en los fragmentos estudiados por la autora.[109]

En mi análisis, sin embargo surge otra asociación posible de las categorías de Cohn puesto que el funcionamiento de este recurso depende de la relación planteada en los párrafos anteriores entre la instancia del narrador y el personaje: si los símiles o analogías corresponden a la percepción del personaje ajustan la consonancia mientras que si revelan la intervención del narrador colaboran en la construcción disonante de la relación entre ambos.

En el capítulo cuatro Lena tiene un sueño «profético»: «Soñó con un paisaje que no conocía aún, pero que conocería después, con el correr de las semanas, y que ella identificó como los alrededores del lago Johnson o el lago Mirror durante el invierno: en ese sentido, fue un sueño profético» (25)

---

[107] Cohn da el nombre de símil a la figura que corresponde a la construcción comparativa: «a comparative *like* or *as* introduces the final clause» (42).

[108] Mi explicación proviene de la explicación de Cohn: «The similes draw attention to themselves and away from the temporal progression of the narrative. They disgress or impede the sequence of recounted events, slowing the pace by continually expanding the time of narration over the narrated time» (43).

[109] La importancia de los símiles condice en el estudio de Cohn con la vigencia de estrategias propias de la psiconarración, y agrega que esto se debe a la flexibilidad temporal («temporal elasticity», 38), rasgo de la novela moderna en cuya elaboración es oportuno el símil.

En el sueño, Lena se encuentra subiendo una montaña, hundiéndose hasta las rodillas en la nieve. El relato en tercera persona de los sucesos interiores cuenta con algunas marcas que anticipan el acercamiento entre narrador y personaje, paulatinamente, desde este momento: «Había visto un conejo correr hacia el este –o quizás fuera el oeste, ahora no estaba muy segura– y no dejar siquiera una huella de su paso.» (25) El adverbio de tiempo «ahora» en el presente de la narración advierte sobre la proximidad entre el narrador y el personaje en este pasaje.

En el orden del relato, inmediatamente surge la definición de lo profético en el momento en que Lena identificó el paisaje del sueño como el Lago Johnson o el Lago Mirror. Este reconocimiento posterior al sueño debilita su condición profética, en el sentido de «conocimiento de cosas distantes o futuras»,[110] una vez que se encuentra el lugar, más aún ante la incapacidad para resolver la dirección que lleva el conejo.

Analizado de este modo, se hace visible que el sentido de lo profético del sueño no resulta de un conocimiento de los sucesos, incluso de los que sobrevendrán en el relato, por parte del narrador sino que la anticipación corresponde al orden en que los hechos son narrados. Efectivamente, la narración advierte que es el personaje el que elabora el sentido del sueño con posterioridad, cuando visita el lugar con el que establece la semejanza, pero esa misma posterioridad hace que algo de los recuerdos sea dudoso.

Por otra parte, si se quisiera explicar la anticipación profética, dado que el relato del sueño termina con las palabras de la madre de Lena que dice «Precisamente así son la nevascas en la estepa» (26), todo el sueño remite, finalmente, a un relato anterior y ajeno.

Aquí vale señalar dos cuestiones que son recurrentes pero que en este caso se presentan en un capítulo muy breve facilitando su observación: por un lado las ambigüedades que son características de las imágenes oníricas podrían ser imágenes de la vigilia dada la recurrencia con que la narración interior apunta ese tipo de actividad en Lena; por otro, la narración interior como técnica del relato del sueño permite establecer un nexo entre el pasado

[110] La versión on line del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, ofrece las siguientes primeras tres acepciones para el término profecía: «1. f. Don sobrenatural que consiste en conocer por inspiración divina las cosas distantes o futuras.2. f. Don sobrenatural para pronunciar oráculos en nombre y por inspiración de Dios.3. f. Predicción hecha en virtud de don sobrenatural». En <http://buscon.rae.es/draeI/>.

–«soñó» (25)– y el futuro –«con un paisaje que no conocía aún pero que conocería después»–, contando con que «aún» indica el momento del sueño.

En ningún momento la posición del narrador en relación a los sucesos implica una operación de distanciamiento respecto del personaje, por el contrario, se superponen tiempos e información desordenadamente. La introducción del verbo de percepción «conocería» no provoca un efecto de disonancia. Si bien el narrador adelanta sucesos futuros, el tiempo verbal no remite a un narrador con poder sobre lo narrado que se desliza desde el pasado hasta al futuro del personaje, por el contrario, su intervención comienza a traslucir la narración interior cada vez más consonante como si el foco de atención fuera lo que el personaje narra para sí mismo y el modo en que lo hace. Progresivamente, el narrador pierde la función de revelar una interioridad para narrar cómo esa interioridad se revela para el propio personaje.

El relato del sueño introduce un mecanismo que será recurrente a lo largo de la novela y que consiste en la elaboración de los sentidos retroactivamente: así como el sueño es profético en tanto se comprende su sentido con posterioridad, otros relatos logran sentido en la novela cuando es posible retomar relatos del pasado, aún irresueltos o incomprendidos.

El capítulo cinco consiste en una sucesión de pensamientos asociados por un nexo que permite saltar de uno a otro. El narrador extradiegético ubica a Lena en el baño del hotel de Mrs. Wolzicka, donde recuerda el día en que su compañero de trabajo Dennis la llevó al baño porque estaba descompuesta, luego recuerda que de niña tenía problemas de esfínteres en «situaciones críticas» (29). Sin embargo, en el relato del recuerdo no se trata de nervios sino de borrachera; y así recuerda que todo sucedió cuando fue a bailar al barrio italiano y conoció a Alexis García Jaramillo.

El relato pasa de los recuerdos a la retrospección cuando se pregunta de cuál de los dos hombres estaba enamorada: «¿Estaba ella enamorada de Alexis García Jaramillo, el sargento de la salsa? […] Ahora que se sentaba a meditarlo: ¿no estaría ella en realidad enamorada de Dennis Haddon?» (30)

Se reitera la proximidad temporal entre narrador y personaje que indica el adverbio de tiempo «ahora». Entre los modos de aproximación del narrador al personaje, esta indicación de tiempo presente establece un nexo entre un rasgo temporal propio del monólogo citado,[111] y la estructura sintáctica

[111] «Quoted monologue». Ver cuadro comparativo en la nota 130.

característica del monólogo narrado. Más allá de estas infracciones que producen efectos de ambigüedad como he analizado en cuanto a distintos aspectos, estas técnicas tienen en común su propósito de profundizar en los modos de narrar la vida interior en el marco de la tercera persona.

El capítulo continúa con una profusión de preguntas que hacia el final quedan en puntos suspensivos, revelando un estado de confusión que impide, incluso, la formulación de la pregunta. El efecto es el mismo que en el capítulo cuatro: los pensamientos no son puestos en orden y ninguna de las dudas es resuelta por el narrador. Ahora bien, no sólo se trata de un seguimiento de la vida interior tan ajustado como sea posible sino, además, de observar en la variación de las técnicas cómo los recuerdos se revelan para el personaje mismo, cómo los interpreta y cómo van tomando la forma de narración.

El capítulo seis comienza con la mención del lugar a cargo del narrador extradiegético e inmediatamente se sumerge en la narración de las sensaciones del personaje: «El café y la sal hicieron en su boca una mala combinación, luego los labios le ardieron, y cuando se los limpió dejó en la servilleta de papel unas marcas coloradas que semejaban sangre» (33). Hasta esta frase, puede pensarse en el narrador extradiegético, como comienzan muchos capítulos. Ahora bien, aunque están presentes en capítulos anteriores, es llamativa la profusión de símiles. A partir del momento en que se limpia la boca, se suceden las siguientes analogías:

- «como si hubiera sido ella un vampiro que acababa de alimentarse»
- «o como una tuberculosa de antaño. […]»
- «Como la dama de las Camelias»
- «o como Greta Garbo haciendo de la dama de las Camelias.»

Estas analogías aparecen en relación a ciertas imágenes que se desarrollan desde el capítulo cuarto, en la narración del sueño. En ese caso, aparecen en varias oportunidades imágenes que se convierten en otras como recurso que condice con la inestabilidad de las imágenes que aparecen en el sueño:

> Luego, en el sueño, ella veía que sobre sus cabezas cruzaba un teleférico, entonces proponía a su madre deshacer el trecho andado y subir a él. Pero mientras caminaban, vieron que se cortaba un cable y que la gente caía expulsada del

> aparato, silenciosamente, como copos de nieve. Un niño apretaba fuertemente contra su pecho un gato barcino o tal vez fuera el tapado de piel de su abuela o su madre; una anciana alzaba en alto sus brazos y los aleteaba setenta y ocho veces por segundo, como un colibrí en vuelo: súbitamente se vio transformada en la Pavlova. (25)

El símil en el párrafo anterior explica el aspecto auditivo de la imagen onírica. Luego, se ve la imagen del niño pero no se puede resolver cuál es el objeto que abraza. En cuanto al movimiento de brazos de la anciana, el dato de la cantidad retoma la dificultad para atribuirlo al narrador o al personaje. Cualquiera de las tres imágenes expuestas en el sueño borran las marcas que podrían colaborar en la adjudicación, si no de la imagen –que proviene del sueño de Lena–, sí de la segunda proposición: el modo de caer de las personas desde el teleférico, el objeto que abraza el niño, el modo en que se explica el movimiento de brazos de la anciana.

Si se admite que los símiles provienen del personaje que intenta explicar las imágenes oníricas, la escena en que se limpia la boca puede perfectamente repetir ese modo de percepción y de narración de las imágenes. Ahora, si se atribuye al narrador, pues no hay marca que permita negar esta posibilidad, es viable proponer que, dada la consonancia, él mismo comienza a narrar ya no sólo la vida interior del personaje sino también su modo de ponerla en palabras.

En el siguiente capítulo, además de retomar el suceso del primer capítulo –cuando Lena agrega vidrio molido a la mayonesa–, el narrador utiliza directamente la pronominalización, dando por sentado que el objeto de la narración es ella:

> Mrs. Wolzicka entró al día siguiente en la habitación sin golpear la puerta, sino metiendo su propia llave y haciéndola girar. Ella se asustó enormemente, se imaginó ya descubierta, aunque no fuera factible que alguien hubiera probado la mayonesa antes de las 9 am. (27)

Este es otro ejemplo de la posición del narrador que primero establece el marco del suceso y luego se acerca al personaje a través de la psiconarración hasta que se hace indistinguible su función respecto de las percepciones del personaje. Es evidente que la frase concesiva introducida por el nexo «aunque» no puede atribuirse a ninguno de los dos.

Inmediatamente, el personaje de Mrs. Wolzicka se explica por este recurso: «Enseguida Mrs. Wolzicka se disculpó, *venía* a traer el recibo, dijo. Explicó esto en una lengua tal que *parecía que* hablaba bajo el agua» (27, la cursiva es mía).

Retomando el comienzo del sexto capítulo,

- primero se introduce el mecanismo del símil utilizado por la instancia del narrador,
- luego, por efecto de la profusión de analogías provenientes de la narración interior consonante –reforzada por la expresión «venía» que coloca los movimientos en relación a Lena–, se hace indistinguible si corresponden al narrador o al personaje.

En síntesis, en lo expuesto se observa que:

- no hay comentarios que expresen la evaluación por parte del narrador sobre lo narrado diferenciándose de la perspectiva del personaje,
- la técnica con la que se introduce la voz del personaje es el monólogo narrado, o la psiconarración borrando las marcas de la intervención del narrador,
- el uso del presente no condice con la función del presente gnómico como recurso que permite introducir generalizaciones disonantes sino que corresponde a la perspectiva del personaje por efecto de la relación consonante,
- el uso del símil como recurso narrativo funciona hasta aquí como una estrategia de consonancia.

La identificación del procedimiento técnico que caracteriza la novela de Suárez me permite seguir adelante en la demostración de que el trabajo narrativo que realiza la autora se encuadra entre las escrituras que indagan en los recursos narrativos que operan ya no en la separación sino en las posibilidades de acercamiento del sujeto a su propio relato. En las páginas que siguen me dedico específicamente al vínculo con la palabra ajena en forma de relatos que cuentan el pasado y la reelaboración de esas explicaciones por parte de la joven protagonista de la novela. Mi trabajo se adentra aquí en la narración de la juventud que indaga en la negociación del sujeto con la

historia de su pasado a la que accede mediante la palabra ajena y la creación de una narración propia.

Ser joven: el mundo como narración

Hasta aquí he expuesto que la presencia del símil no responde a la necesidad de dar una explicación de los sucesos interiores sino de cómo son elaborados subjetivamente los acontecimientos exteriores, por lo tanto, su función es constatar la dimensión subjetiva de la percepción. Esto implica que el suceso que primero narra el narrador extradiegético, luego se explica en un registro que devuelve el dominio de los sentidos a los elaborados por el personaje. Retomando el análisis del primer párrafo de la novela, allí se observa la progresión hacia la vida interior del personaje en los tres modos de la narración del momento en que «el mundo cambió su marcha».

El capítulo doce está en parte dedicado al relato consonante de la vida interior del personaje estimulada por un suceso exterior, y luego se desarrolla el relato biográfico.

Dentro de la primera parte del capítulo se encuentra otro recurso de consonancia que es el seguimiento de las asociaciones libres que surgen a partir de un suceso exterior. Estas asociaciones dan paso a un relato disparatado y luego conducen a otra escena ocurrida en el pasado.

El capítulo comienza cuando Lena se dirige al correo para enviar el sobre que contiene el cuento que ha escrito para el periódico en español. Primero aparece un símil que se refiere al momento en que deja de nevar: «como si el cielo hubiera dicho: «bueno, detengámonos por hoy: ya tienen bastante.» (57). A continuación de esta «personificación» (Cohn: 42) cuya función es narrar la percepción subjetiva de la realidad, se cruzan dos perros en el camino. La narración se ocupa de la descripción de esos perros. Sin ninguna marca de distanciamiento entre narrador y personaje, rápidamente ingresa a la narración el diálogo entre los animales:

> Pasaron delante de ella dos perros andando muy rápido […] El chiquito era el que llevaba el rumbo y marcó el paso al otro: «Vamos Benji-Bob, apresúrate», ordenó. El otro lo siguió a desgano: «¿No podríamos detenernos un momentos, Boss? Verás, me arden las almohadillas de las patas de tanto caminar» (57)

Sin embargo, dado que este tipo de relatos condice con el tono de algunos símiles, aunque aquí no haya ningún verbo que indique que se trata de un relato interior, es reconocible el recurso consonante que el narrador ya no necesita aclarar. [112] Por el contrario, esta fusión entre narrador y personaje se hace más fluida a lo largo de los últimos capítulos.

La aclaración de este pasaje aparece inmediatamente después, cuando el narrador informa que «ella les sonrió; entendía desde niña el lenguaje de los perros» (58). Esta aclaración por parte del narrador no implica un caso de disonancia fundado en la necesidad de explicar el suceso sino que consiste en la narración de pensamientos, y luego del recuerdo asociado: «había asistido al revuelo que había causado en la casa que de pronto adoptaran dos comadrejas» (58). Es difícil identificar si esas aclaraciones son intervenciones del narrador porque se elaboran en los momentos en que la fusión entre narrador y personaje es más homogénea y no hay ninguna marca de separación.

A los pasajes de fusión entre la instancia del narrador y la del personaje suelen seguir ciertas evaluaciones. En el mismo capítulo doce, después de la narración de las comadrejas, continúa la historia de la madre de Lena. Su madre había sido una mujer dotada de una gran belleza que llevaba una vida amorosa sancionada negativamente por los habitantes del pueblo en que vivían. Tan es así que Lena no sabe quién es su verdadero padre. Este secreto da lugar a una marca temporal que lleva la narración a la instancia del narrador: «Es claro que en el pueblo decían también que el verdadero padre de Lena era su abuelo» (59), persistiendo la situación consonante, establecida por el artículo definido en «el pueblo».[113] El narrador se niega a dar una evaluación de los sucesos y se remonta a la elaboración subjetiva de los sentidos que la narración va suscitando.

En cuanto al rumor sobre la paternidad de Lena, la resolución no procede tampoco de la evaluación del narrador sobre los hechos sino que encuentra en la propia historia del personaje la respuesta e introduce en estilo directo

---

[112] Si bien aquí se trata de una personificación, en los ejemplos tomados del capítulo cuatro para analizar la función del símil, es dónde se pueden observar imágenes disparatadas, que no tienen por función aclarar una imagen confusa sino introducir la percepción subjetiva de un suceso.

[113] Por contraposición a la extradiégesis disonante que introduciría un adjetivo posesivo: «su» pueblo, el artículo definido aproxima la relación con el lugar por efecto del vínculo consonante con el personaje.

de las palabras del abuelo: «Déjalos que hablen, también ellos cargarán lo suyo: en todas las casas se cuecen habas» (59).

Especialmente la infancia de Lena, la relación con su abuelo y su madre y, a su vez, la relación entre ellos se va configurando como el proceso que permite ciertas percepciones y no otras. Esto es así porque el narrador lejos de diferenciarse del personaje, está cada vez más cerca de él, narrando con los mismos mecanismos con que el personaje percibe y explica su relación con la realidad.

El final del capítulo, después de un lapso en que el tiempo de lo narrado se detiene en la psiconarración, la marca espacial que indica que Lena está en la calle, intercala elementos de la narración interior y algunos que son introducidos por la instancia del narrador:

> De pronto, ella sintió el frío helado que la había penetrado hasta los huesos (como una pena necia): se quedó estancada en medio de la vereda, de camino a la tabaquería, palmeándole el morro al perdiguero mientras el chiquito ladraba ofendido a su alrededor pegando pequeños saltos. (60)

Evidentemente, el narrador tiene acceso a las sensaciones del personaje, pero luego la escena es narrada desde fuera. El narrador mantiene las marcas estilísticas del personaje pues en la psiconarración del relato cuyos protagonistas son los perros, es Lena quien los identifica como «perdiguero» a uno y a otro por el tamaño pequeño y el carácter. Finalmente, la instancia del narrador deja la psiconarración en tercera persona para mostrar la escena desde fuera, cerrando el capítulo. El narrador extradiégético se hace perceptible para cerrar el capítulo como en casos anteriores. Sin embargo, así como sucede con el salto disonante, la narración extradiégetica no implica que la instancia del narrador adquiera algún tipo de privilegio respecto de lo narrado. Ejemplo de ello es el relato de los perros que continúa incluyendo a Lena en su propia diegésis: «El chiquito gruñó cuando pasó al lado de Lena; el perdiguero preguntó al otro: «Es americana, ¿no crees? Se ve que es esa clase de persona a la que todo le resbala.» (57)

Las estrategias narrativas características de la primera parte de la novela, particularmente los modos con que se construye la relación consonante entre la instancia del narrador y la del personaje, adquieren relevancia en mi investigación en tanto que, por tratarse de personajes jóvenes, permiten abordar la construcción de la subjetividad en tensión con las *narrativizaciones*. Tanto el

relato de los perros como los rumores del pueblo traen a colación la palabra ajena como constitutiva de la historia subjetiva.

El capítulo doce de la primera parte de la novela, como acabo de mostrar, sintetiza la relación que el personaje establece con la realidad a través de un relato incluido.

Siguiendo la lógica narrativa que vengo describiendo, este relato es un caso de psiconarración, que aporta una serie de constataciones sostenidas por la técnica narrativa en relación a la construcción de la subjetividad, que puede ser analizada en tres niveles en el relato interior:

1. se incluye la disputa por los sentidos de las *narrativizaciones* acerca de los rasgos que permiten identificar a una persona, en este caso, ya sea «americana» o «colombiana» a través de un relato organizado a partir de un suceso («pasó al lado»),
2. la personificación como recurso del relato protagonizado por los perros introduce aquellos discursos –aquí, en relación al origen y a la «clase de persona»– que dan cuenta de una *narrativización* –«clase de persona a la que todo le resbala»–,
3. el mismo relato revela la inconsistencia de esas *narrativizaciones* sostenidas por argumentos poco confiables, pues el mismo argumento –«se ve que es la clase de persona a la que todo le resbala»– admite dos resoluciones en relación al origen –«americana» o «colombiana»–.

Después de la interrupción operada por un salto en el tiempo para explicar que Lena entendía el lenguaje de los perros, «Lena les sonrió». Entonces, en relación a los tres niveles propuestos, los relatos biográficos –como que entendía el lenguaje de los perros– permiten reconocer la palabra ajena (1), hacerla propia a través de recursos de *subjetivación*, la personificación en este caso, cuyo funcionamiento es el mismo (2), y así darles un sentido subjetivo (3).

Hasta aquí he analizado el desarrollo de la instancia del narrador en la novela *Perdida en el momento* para observar cómo se elabora a través de determinados recursos narrativos como la aproximación entre el narrador y el personaje y el uso del símil, el proceso de *subjetivación* de la palabra ajena. A continuación analizo la segunda parte de la novela, en la que predominan los saltos hacia el pasado de Lena que permiten observar con mayor deteni-

miento el discurso adulto. De allí que me detengo particularmente en del proceso de *narrativización* de sentidos.

Ser adulto: la vida y su narración

La segunda parte de la novela está dedicada al personaje que ingresa al relato en el capítulo catorce de la primera. Se trata de Mr. Patterson, un anciano ciego que asiste a un prostíbulo para que alguna de las mujeres le cuente un cuento infantil. Lena, que ha sido contratada en el lugar, se encarga de ofrecer la narración. El capítulo quince consiste en la narración de la historia del conejo Pedro. El encuentro termina con una discusión acerca de cómo debe terminar el cuento.

El primer problema se da cuando Lena llama «tonto» (71) al conejo durante el relato, luego porque dice que uno de los personajes «estaba durmiendo la mona de una borrachera grandiosa», más adelante porque el conejo pierde el rabo y finalmente porque Lena conduce la narración hacia el desenlace en que el conejo consigue trabajo de topo y «así cambió su vida el conejo Pedro» (72). En lo que atañe a los otros personajes, Lena resuelve sus historias de modos que nada tienen que ver con los cuentos infantiles. En el caso de los hermanos del conejo Pedro, Lena narra que: «Llegaron a la edad de reproducirse gracias a que vivieron con éxito cada día y así, asegurándose las crías, los padres pasaron a sus hijos la llave de la supervivencia de la especie» (72). Y en cuanto a la interpretación del final de la historia entre el conejo y su madre, Mr. Patterson y Lena se disputan el sentido:

> «Él volvía a la madriguera y se reconciliaba con su Má. Luego la Má lo regañaba pero no pasaba a mayores y él cenaba de postre natilla». «Eso es una estupidez, Mr. Patterson: la Má coneja no soportaba más la angustia de semejante engendro atraído a cada rato por el mal». «¡Era travieso simplemente!» (73)

Ante el desenlace poco feliz que Lena inventa para el cuento, Mr. Patterson la acusa de no querer al conejo Pedro, a lo que ella responde: «¿cómo puedo no querer al conejo?, ¿no dijo que hiciera de cuenta que él era yo?, ¿y yo, él? He estado contándole mi vida Mr. Patterson.»

La confesión de Lena reviste al relato de un tono autobiográfico mediado por el recurso de la animalización. A diferencia del relato puesto en funcio-

namiento por el recurso de la personificación –el relato de los perros– en el que distintas *narrativizaciones* rodean al personaje y fallan en la identificación de rasgos definitorios, en este caso, es el personaje el que a través del recurso narrativo inserta el relato de su propia vida. Finalmente, la narración cobra un valor diferente en tanto repite el esquema del comienzo de la novela: el conejo estaba herido y huyendo, se encuentra con un «compadrejo que le ofrece trabajo de topo» (52) y «así cambió su vida».[114] De este modo se refuerza el funcionamiento de los recursos narrativos en articulación con los recursos de *subjetivación* –símil, personificación, animalización– que se desarrollan a lo largo de la novela.

Los personajes de Mr. Patterson y de Liddy, su sobrina, son los protagonistas de la segunda parte de la novela. La narración se desplaza dando lugar a que la transformación provenga de los sucesos que protagonizan los personajes en lugar de tratarse de un suceso exterior como en el comienzo de la novela. Este nuevo orden es el que a su vez se reitera en la tercera parte de la novela y el final: el amante de Liddy hace una llamada telefónica sugiriendo su regreso después de abandonarla y Lena llama a su abuelo para anunciar su próximo regreso al país natal.

La relación de la segunda parte con la primera tiene que ver con la continuidad de la historia de Mr. Patterson quien después de la discusión con Lena, regresa a su hogar en Maligne. Allí lo espera su sobrina Liddy. El cambio de protagonista no implica un cambio en la instancia del narrador. La relación con el nivel de los personajes comienza desde un plano extradiegético, luego se hace perceptible la relación consonante que establece con los personajes a través de marcas temporales como «ahora». Asimismo, persisten los pasajes de psiconarración que se insertan en el relato de los sucesos sin marcas que indiquen un sentido explicativo sino que funcionan combinando la narración de los diálogos y el seguimiento de la vida interior de Mr. Patterson. Cuando este personaje llega con retraso a su casa después de su paso por el prostíbulo, Liddy cuestiona su demora y lo regaña por no haber informado en dónde se encontraba, considerando los peligros del lugar retirado en el que viven: «Habían pactado que le avisaría cuando volviera de la ciudad, cada vez que lo hiciera. No quiso, dijo Mr. Patterson, no le gustaba sentirse un viejo inútil.» (83) Aquí se observa la ambigüedad de la indica-

[114] En cuanto al término «compadrejo», se trata de un neologismo que se relaciona con la palabra comadreja.

ción del estilo indirecto «dijo» en medio de dos frases, pues la aclaración en cuanto a cómo lo hacía sentir el pacto de avisar puede entenderse también como psiconarración considerando el verbo de percepción.

El mismo modo de narrar que cruza estilo indirecto y psiconarración se utiliza para otros personajes:

> Si seguía así, amenazó ella, iba a acabar metiéndolo en un geriátrico y ahí estaría obligado a cumplir con las reglas y los horarios. ¿Con qué iba a pagar ella el geriátrico? Vendería el caballo árabe, ya estaba visto: había empezado a perder carreras y el jockey no le tenía más paciencia. El caballo había sido un buen animal y había llenado de alegría a toda la familia, no debería venderlo, dijo él; el caballo era un perdedor, dijo ella.

En este párrafo también se producen algunas ambigüedades que impiden la resolución del modo de narración. La pregunta puede entenderse como parte del diálogo entre los dos personajes pero al estar omitidas la marcas gráficas tanto de estilo directo como indirecto libre o monólogo narrado en la terminología de Cohn, puede entenderse como una pregunta interior, e incluso atribuirse a cualquiera de los dos personajes. En cuanto a la idea de vender el caballo sucede lo mismo, con un efecto incrementado por la frase «estaba visto», sugiriendo que no ha sido dicho. Más aún enlazando la falta de dinero y la falta de rendimiento del caballo. Las marcas seguras de estilo indirecto («dijo él», «dijo ella») se presentan al final, lo que retroactivamente enmarca lo anterior, sin embargo el efecto de ambigüedad entre lo dicho y lo no dicho se reitera en la sentencia final que tanto puede atribuirse a Mr. Patterson que defiende al animal o a una sentencia extradiegética disonante: «Ahora todo el mundo piensa en el dinero y nadie piensa en el alma» (84)

La función de las ambigüedades en el modo de la narración remite, así como el símil en la primera parte de la novela, a una fusión del narrador con el nivel de los personajes a modo de una consonancia que no permite identificarlos claramente para operar una separación entre ambos. Esta estrategia adquiere fundamental importancia en virtud de la disputa por los sentidos en las *narrativizaciones* pues se contraponen los sucesos y sus percepciones. Principalmente, en la segunda parte de la novela, son dos momentos los que ofrecen respuestas a esa pregunta, uno referido a la infancia de Mr. Patterson que afecta sus preferencias sexuales y otro que cuenta cómo el pueblo juzga a la madre de Lena. El relato que recuerda el pasado de la madre ya

fue analizado a propósito de la inclusión en el capítulo doce, estimulado por el conocimiento del lenguaje de los perros, que remite a la infancia de Lena. La asociación surge porque su abuelo había rescatado a dos comadrejas cachorras. Luego entregó una a Aníbal Laín, un feriante que se alojaba en su casa en aquellos tiempos.

El personaje de la madre entra en este relato a partir de que Lena piensa que Aníbal Laín y su madre tuvieron una relación amorosa. Como ya analicé más arriba, el pasaje finaliza con las palabras de su abuelo, que explican las habladurías de la gente del pueblo. Sin embargo, este relato implica que el abuelo transmite a Lena siendo niña un modo de relacionarse con los sucesos a modo de *narrativización*, cuyo sentido puede ser reelaborado. El refrán «en todas las casas se cuecen habas» (59) implica que en cada hogar existen silencios respecto del pasado y que hay una perspectiva que permite cierta elaboración u otra de lo acontecido, incluso antes recomienda «déjalos que hablen».

En el primer capítulo de la segunda parte, un suceso que él mismo protagoniza convoca una explicación que proviene de sentidos transmitidos a Mr. Patterson por su padre durante la infancia. En este episodio, el anciano se dirige con dificultad hacia el exterior de la casa portando un arma. Busca a su perro lazarillo y lo mata de un tiro.

> Hubo un estertor, una especie de suspiro agitado en el acto de amor, y luego todo cesó. («Al fin y al cabo –le había dicho su propio padre una vez, a propósito de la brutalidad de la paliza– todos nuestros actos son de amor.») (96)

La violencia del padre estuvo causada por los sucesos que dan cuenta de las preferencias sexuales de Mr. Patterson. Desde el presente de lo narrado, y algo confundido por la ancianidad, los datos son dudosos. «Haciendo memoria» (93) el personaje ordena los recuerdos de tal modo que saca conclusiones. Sin embargo el hecho fundamental es que, a falta de su madre, tuvo una madrastra que le contaba cuentos a él y a sus hermanos, a la que Mr. Patterson pellizcaba:

> Él nada más recordaba a Berthe, su madrastra, tan joven y malhumorada, quien antes de parir a Timothy, Malachy, y a los otros cuatro, había estado en un convento […] que al principio era cariñosa con sus hijastros, les contaba cuentos irlandeses con duendes y esas cosas, tan bonita ella que daban ganas

> de apretarla. Él solía tocarle el muslo en esos momentos. Un día pellizcó con más lascivia que los anteriores y ella le fue con el cuento al padre: entonces él le pegó una paliza. (93)

Dos interpretaciones surgen del suceso: «El padre o Berthe lo llamaron *pervertido*: él, en cambio, se consideraba a sí mismo un excéntrico» (cursiva en el original).

En el capítulo siguiente, este suceso convoca distintas reflexiones que retoman la idea de la construcción de los sentidos. Liddy recuerda que en el contexto familiar, todos concordaban en que Mr. Patterson, tío Horace, estaba loco. Sin embargo, había dos explicaciones, unos creían «que era loco de nacimiento, otros aseveraban que había quedado así desde la guerra» (99). La segunda opinión está fundada en que fue entonces que perdió la vista y a su hermano Patrick. Esta reflexión vuelve al presente de lo narrado cuando Liddy, mientras cava la tumba para el lazarillo muerto, hace una reflexión autorreferencial:

> Mientras cavaba la tumba en la nieve, de pronto Liddy tuvo la convicción de cuán grande era la verdad que pregonaba su familia sobre la locura del Viejo: no obstante, pronto estarían murmurando también sobre la insanía de ella. (99)

Por un lado, la reflexión comprueba la demencia del anciano pero, por otro, la conjunción adversativa indica que los rumores sobre ella estarían infundados. Otra vez, aquí se ponen en cuestión los relatos que se elaboran para explicar los sucesos. En el párrafo citado que hace ostensible el doble funcionamiento de las *narrativizaciones* ya que en determinados momentos o se explicitan contraponiendo dos puntos de vista –pervertido o excéntrico, en el primer ejemplo–, o parecen certeras respecto de los sucesos pero inmediatamente pierden consistencia ante la indagación. Los ejemplos tienen en común que una de las sanciones parte del implicado, haciendo explícita la disputa entre los sentidos ajenos –que remiten al mundo adulto– y los propios –pervertido o excéntrico, loco de nacimiento o por el trauma de la guerra–.

Los mismos pasajes hacen visibles distintos modos en que los adultos transmiten su percepción de los hechos a los jóvenes. Además de los recién mencionados, también se utilizan los sentidos narrativizados para otras cuestiones. Por ejemplo, para explicar cierta aptitud artística de Pierrot, el amante de Liddy: «Como solía cantar «A la fuente clara» (*Á la claire fontaine*)

se creía un artista, un cantor de ópera o de pequeños varietés, argumentaba que esto le venía de familia y le corría por las venas» (100).

De modo similar funciona el relato que introduce el recorrido familiar, que termina con la instalación en Québec de la familia de Pierrot:

> Quizás en el momento de dejar Vitry pensaron que era mejor que Québec y después se arrepintieron. El padre, al cabo de unos años, dijo Pierrot que dijo: «Esta es la vida; se echan cuentas sobre un palacio y se viene a dar en un sumidero». ¿Cómo era Vitry? Pierrot no sabía, nunca había ido: una vez su padre y su madre, para un aniversario de bodas, volvieron a Vitry; de regreso a Québec no contaron una sola palabra: no había mucho para ver en Vitry […] Era mejor Québec, sentenciaron. (101)

Todos los relatos analizados tienen una características comunes: retornan a sentidos elaborados por adultos luego transmitidos a los jóvenes y, finalmente, quedan truncos ya sea por su debilidad al ser sometidos a la indagación o bien porque son insuficientes para explicar hechos, incluso aquellos que originan la regla.

El primer capítulo de la tercera parte vuelve sobre la historia de Lena a través de un llamado telefónico.[115] El comienzo narra sucesos fragmentarios, que han quedado irresueltos en otros momentos de la narración. Fundamentalmente, el llamado de Lena está pendiente desde la primera parte de la novela. Sin saber a quién contesta porque el recado que recibe en el hotel donde se aloja sólo indicaba llamar a un número, Lena se encuentra con una oferta de trabajo. Del otro lado del teléfono atiende Mrs. Debbie Walters, quien le informa sobre el ofrecimiento y le dice que puede mencionar su nombre a modo de aval. Finalizado el diálogo, la narración tiene por protagonista a Mrs. Walters pero la psiconarración se desencadena por causa de Lena ya que le pregunta por qué la ayuda. Mrs. Walters responde «me cae usted bien» (143) y agrega que está ayudando a su amiga, la encargada de personal del

[115] El único nexo entre la segunda parte de la novela y la tercera se encuentra en la mención del cuento que Lena envió por correo a un periódico en español, en el capítulo cuatro de la primera. Esto sucede en el capítulo doce de la primera parte, pues es durante la caminata hacia el correo que aparecen los perros, protagonistas del relato cuyo recurso principal es la personificación. El segundo elemento que conecta la narración es el llamado telefónico que hace Pierrot a Liddy sugiriendo su regreso, así como Lena devuelve un llamado telefónico pendiente.

hotel que busca empleada. A continuación de esta breve respuesta, hay un monólogo interior en el que emerge la infancia de Mrs. Walters:

> ¿Qué esperaba Miss Polzicoff? ¿Que ella le confesara que de niña habría preferido vivir con los osos a vivir con sus padres y que cuando tuvo trece años se tiró al río Athabasca con la esperanza de ahogarse, sólo que no era lo demasiado profundo y volvió a casa mojada y con un espasmo bronquial que le dura hasta el día de la fecha? ¿Que la madre le pegó ese día casi hasta matarla? ¿Qué le había quedado el complejo de Ofelia y cada vez que veía agua ansiaba echarse en ella y acabar allí sus días? […] Ojalá algo existiera que pudiera darle sentido a… Hogar, dulce hogar de las aguas. (144)

A lo largo de la segunda parte de la novela, han sido frecuentes los relatos que recuperan sucesos de la infancia, y en algunos casos, los sentidos elaborados, que luego retornan convocados por un recuerdo que asocia el pasado y el presente, la infancia o juventud y la adultez, la relación de los padres con los hijos. Así, en Mrs. Walters persiste el «complejo de Ofelia» y el hueco de sentido que explicaría el silencio de los puntos suspensivos y la idea de un «hogar, dulce hogar de las aguas».

En el capítulo dos de la tercera parte se desarrolla el argumento de un cuento que Lena tiene apuntado. Los personajes de este cuento son un señor que padece de insomnio y que pasa las noches mirando a su mujer mientras duerme. Tal observación le sugiere que puede adivinar lo que su mujer sueña. Luego, agotado de aplicar su imaginación a suponer los sueños de su esposa, el personaje comienza a imaginarse sus propios sueños.

En medio de las notas de Lena sobre el cuento se introducen paréntesis que indican momentos de la vida interior del personaje: «(En la Argentina, recordó Lena, también ella tuvo una quinta de melones rocío de miel)» (147). La particularidad de este recuerdo de Lena tiene que ver con que no se trata de una ficcionalización de elementos autobiográficos sino que los recuerdos surgen a partir de la escritura, por lo tanto, no se trata de una narración intra-homodiegética pues ella no está incluida como personaje en su propio cuento. Esta ambigüedad en el paso de un nivel a otro, que se puede establecer utilizando las herramientas seleccionadas para el análisis del narrador, tiene la función de desestabilizar la certeza sobre las fronteras de cada relato:

– dado que Lena utiliza la tercera persona para narrar sobre ella misma, el pasaje entendido como psiconarración dedicada a narrar la vida

de Mrs. Walters, bien podría interpretarse como un diálogo interior de Lena aunque estén borradas las marcas que así lo afirmen,

– luego se introducen las notas para el cuento del marido insomne intervenidas por paréntesis que pueden ser adjudicados al narrador extradiegético respecto de esas notas pero intradiegético en relación a la posición de Lena personaje.

Estos últimos pasajes van dando lugar a relatos que se incluyen en la narración. Sin que quede claro qué palabras corresponden al personaje o al narrador es importante recopilar cómo van desarrollándose breves historias que cuentan vidas. La inestabilidad de la técnica es sumamente significativa pues, como muestro a continuación, sus esporádicas inserciones en el desarrollo de la novela, hasta hacerse más frecuentes, están directamente relacionadas con la evolución del personaje hacia la elaboración de una narración propia.

Autobiografía: la escritura literaria de la propia vida

Inmediatamente el relato retoma las notas dedicadas a la construcción del personaje del relato ficcional incluido:

> Comenzaba a imaginarse qué cosas le hubiera gustado soñar, en lugar de aquellas últimas que se le aparecían sin cesar hasta la época en que se inició el insomnio: su madre, de luto, llorando a su padre muerto una hora por día durante cuatro años cabales. (147)

Más allá de que se reitera la búsqueda de sentido de los sucesos, en este caso el insomnio, o en los recuerdos, incluso con la dificultad para atribuir el origen de la información al narrador o al personaje de la ficción incluida, a continuación otro paréntesis inserta a Lena en el origen de la narración: «(La madre de Lena sabía decir que el abuelo Vassili había llorado a su esposa una hora por día durante cuatro años cabales.)» (147). Si en la biografía del personaje el relato de la historia del abuelo es anterior a la ficción incluida, ese ritual de llorar diariamente durante un tiempo establecido aparece por primera vez en el relato de Lena. Dadas las constantes ambigüedades en cuanto a la procedencia de la información, puede interpretarse como una intervención disonante pues explica, desde un lugar de dominio de la información sobre el personaje, o bien, puede funcionar como un pasaje de psico-

narración en tercera persona que omite el verbo de percepción que ya figura en el paréntesis anterior («recordó»).

Además de la ambigüedad como recurso que borra constantemente el dominio de la instancia del narrador sobre el personaje, este capítulo presenta un modo particular de trabajo sobre el símil, elaborada en este caso entre la ficción incluida con la biografía del personaje. En el juego entre la narración y la aparición del símil, se introduce al personaje en narrativizaciones a las que accede a través de la palabra adulta, para luego confrontarlo con un sentido sólo válido como elaboración subjetiva.

Hacia el final del capítulo dos de la tercera parte, el narrador se acerca al personaje de Lena y sigue de cerca el desarrollo del cuento y su dificultad para darle un final. En este pasaje la técnica se aproxima a la del monólogo interior: «Lena no sabía cómo acabaría el cuento. ¿Cómo? La clave estaba quizás en los sueños que él deseaba tener». A partir de la pregunta, la respuesta y la duda condicen con la búsqueda de Lena de un buen desenlace.

En el capítulo siguiente, por el contrario, se produce una inversión de la estrategia que implica la inclusión de relatos. Lena se acerca al conserje del hotel para despedirse dado que se traslada a otra ciudad para trabajar en el Banff Springs Hotel. La despedida consiste íntegramente en el relato que Lena inventa acerca de su participación en una operación terrorista. Se trata de una venganza motivada por las actitudes del conserje que sabe que ella trabaja en un cabaret.

La presencia de este relato, que también puede considerarse como un texto ficcional incluido en la ficción, tiene distintos efectos. En principio, Lena se acerca al conserje para dejarle un libro a modo de regalo de despedida. A continuación, ese libro en tanto objeto, pasa a ser un elemento clave para la operación terrorista en la que, sugiere, está involucrada. La información cifrada envuelve al libro en una serie de sospechas y confusiones que se resuelven cuando Lena indica que una agente pasará a retirarlo.

Esta relación con la creación narrativa ya se había anunciado en el análisis de capítulo doce de la primera parte, no obstante, en la tercera, la ficción excede la idea de un proyecto laboral y se infiltra en la vida cotidiana. Por un lado, las notas para el cuento que incluyen datos autobiográficos –en torno a la historia familiar– convocados por la escritura, por otro, la narración en la que Lena se dice involucrada en un plan terrorista, desajustan la noción de ficción que elimina los lazos con el autor y por otro señalan cómo la narración elabora sentidos que se ponen en marcha en la realidad.

Asociada al interés por la escritura reaparece la pregunta por la historia de amor con Dennis Haddon, quien había dedicado mucho tiempo a la lectura durante los periodos en que estuvo preso (157). El giro sobre la propia vida que adquiere la escritura en esta tercera parte, se anuncia en el tercer capítulo: «En ella era así: le gustaba escribir, le gustaban los amores desgraciados.» (157)

Finalmente Lena decide llamar a Dennis Haddon. Este llamado remite al comienzo de la novela ya que ella explica que partió sin avisar «debido a los vidrios» (182) Dennis explica que tuvieron pequeños percances pero que el tema no llegó a los medios porque fue mayor el problema con la mafia que se resolvió con un tiroteo en el restorán, de modo que el asunto de la mayonesa quedó olvidado. Este episodio revierte el sentido del asunto de la mayonesa con vidrios desde el punto de vista de Lena: «(de manera que su vida no había cambiado en absoluto, no era una enemiga pública número uno, ni era nada […])» (183).

El retorno a la narración propia

La historia de amor se retoma con un llamado telefónico, como en la parte dos. La declaración de amor comienza con una intensidad que confunde a Lena. Dennis le dice que la ama y ella pregunta si a ella, considerando la posibilidad de que alguien hubiera pasado al lado de Dennis en ese momento. De a poco Dennis va cambiando su tono, que se torna demandante y desesperado: «¿Dónde estás ahora, Lena? ¿Dónde…? Ya mismo voy para allá, aunque me persiga la policía. Voy, voy» (186)

El capítulo once se pregunta por los «inventos», en el sentido de rumores, y la razón por la cual la gente los cree. Para responder a estas cuestiones, el relato se dedica al abuelo de Lena. Se sabe entonces que había un cuarto en la casa de Lena, durante la infancia, al que sólo entraba el abuelo. Allí estaban guardadas unas botitas que habían pertenecido a las últimas zarevnas, y la obsesión del abuelo consistía en seducir a mujeres del pueblo, llevarlas hasta el cuarto y medirles las botitas. Éstas funcionan como el objeto que retiene el recuerdo de la esposa perdida y de la vida en la Rusia desaparecida. América, en cambio, se figura «avara como una mujer bella» (195), como las botitas que no terminan de calzar adecuadamente a ninguna de las mujeres.

> Al abuelo también la nada lo levantaba en medio de la noche; la nada lo hacía dar vueltas y vueltas debajo de las sábanas; si él permanecía acostado era sólo porque en la cama pensaba cómo librarse de la desgracia: América, el sitio donde aplicar el don de la desilusión… Culpa de América, ella era una mujer con las piernas largas y delgadas, que atesoraba, o más bien que *atrapaba* la virginidad dentro de ella, para no entregarse a ninguno. (197, cursiva en el original)

A partir del pronombre «ella», el texto introduce una *narrativización* relativa al sentido de América elaborado después de llegado el abuelo. Este sentido determina a Lena de tal modo que se asemeja a América –antes personificada en mujer– por su cualidad de «no entregarse a ninguno». A continuación, el relato cita una recomendación que fue parte del cuento del conejo Pedro: «*Kotchka*, si vives con éxito cada día llegarás a la edad de reproducirte, y, asegurándote crías, pasarás a tus hijos la llave de la supervivencia de la especie. Esto último es lo único importante». Esta repetición da, retroactivamente, sentido autobiográfico a los inventos de Lena, y dan a «la nada» la posibilidad de obtener sentido.

El capítulo siguiente continúa con el tema de la migración pero desde el punto de vista inverso: no se trata del lugar de llegada sino del lugar de partida. La novela comienza a narrar el regreso, el final del viaje y el hallazgo del sentido que la vuelta conlleva.

Owen Wallace, compañero de Lena en el Banff Springs Hotel, le propone visitar Memphis pero ella sugiere que podrían ir a Argentina o a Escocia. La respuesta de Lena da lugar al relato que explica por qué Owen dejó su país de origen.

A diferencia de las reflexiones del abuelo Vassili que, a pesar de la desazón implican la posibilidad de elegir un futuro, este relato desarrolla la visión del padre de Owen y presenta los argumentos a favor de permanecer con la familia y perpetuar las características que sintetiza el apellido.

En el marco de la vuelta se explicitan narrativizaciones acerca de la juventud. Una frase del padre de Owen revela que los intentos de transmitir a sus hijos la importancia del apellido o de continuar cerca del núcleo familiar, son modos de retenerlos pero también develan el sentido de la juventud: «Aquí y ahora estaban las consecuencias de su inconstancia: el chico se les había ido a Canadá. Él no tuvo hijos para que ellos se fueran después por ahí o probar el mundo o a poblarlo» (205). Cualquiera de las dos argumentaciones se entiende por el abandono del hogar familiar para construir el propio.

En torno a estos relatos referidos a la migración, por primera vez surge la posibilidad de visitar Argentina. Tres líneas de la historia comienzan a asociarse: la historia de amor, el proyecto de escritura, la vuelta al país natal. El capítulo catorce narra las lucubraciones de Lena en cuanto a si Owen está enamorado de ella y si ella lo está de él. Cada idea es rebatida con la contraparte: «tal vez Owen ni siquiera estaba interesado en ella, sino que estaba perdidamente enamorado de la Doctora S.», «Inteligente. Sí, era inteligente. No, no lo era», «Era escritora. No, no lo era. Quería serlo». Sin embargo, en el capítulo quince la apuesta a la escritura se resuelve favorablemente. Lena recibe la noticia de que su cuento «Yelena» –enviado por correo al periódico en español en la primera parte y cuyo anuncio lee el compañero de viaje de Pierrot en la segunda parte de la novela– será publicado, retomando de este modo la búsqueda inicial de algo que cambie el rumbo de su vida. También cambia el rumbo del viaje, hacia Argentina: «Ahora tenía una voz, tenía un destino» (222).

El último capítulo es la narración del llamado telefónico en el que Lena anuncia a su abuelo la pronta visita. Un pasaje final sintetiza los rasgos autobiográficos desplegados a lo largo de la novela: «Desde pequeña, ella se sentía atraída por la oscuridad, las aventuras, los misterios, los días de niebla, la memoria de sus ancestros […] ellos eran su sangre y ella, ahora, era su voz, era la escribiente» (228).

Los sentidos narrativizados que explican los modos de afrontar una narración propia están marcados en la narración en el momento en que señala «ahora tenía una voz». Los argumentos que sostienen la validez de los sentidos en tanto que «destino», y la dimensión afectiva que implican, se sintetizan en este regreso al lugar de origen y al núcleo familiar, una vez que esos sentidos han sido confrontados con la experiencia del viaje y están siendo reelaborados en un nuevo texto. Todo el recorrido es, finalmente, el viaje al autoconocimiento y para ello ha retornado a los relatos del pasado como marcos mediante los que percibir el mundo y volver a contarlo.

Síntesis

Ha sido mi objetivo a lo largo de este capítulo la elucidación de estrategias distintivas en la escritura de Patricia Suárez, a través del análisis de su novela *Perdida en el momento*. En primer lugar he prestado especial atención

a la relación con sus contemporáneos y a partir de ello, a sus estrategias de filiación para observar que su trabajo con la historia argentina reanuda discusiones del pasado, sucesos silenciados, que luego son puestos a la luz del presente. De allí que su operación procura dar visibilidad y voz en relación de continuidad pues los sucesos retornan ligados a distintas formas pero produciendo efectos similares. Suárez hace este trabajo de relectura de la historia y de escritura de esos sucesos ampliando las posibilidades de percepción de lo ocurrido mediante la multiplicación de voces que toman la palabra para narrar una historia que es, en consecuencia, un trabajo de negociación entre el pasado y el presente, entre el sujeto y la narración.

Luego he reconstruido la trayectoria literaria de la escritora identificando aquellos rasgos que cobran y otorgan sentido en mi perspectiva de investigación. La reconstrucción de su trayectoria literaria me ha permitido constatar la centralidad de personajes femeninos que ponen a prueba tanto las presiones editoriales como las convenciones de género. De este modo se comprende que una escritora premiada y reconocida por una labor intensa y variada, puede acercarse a géneros emergentes en íntima relación con la industria editorial en sus modos más novedosos como la publicación por mensaje de texto promovida por una empresa de telefonía, haciendo ingresar estas experiencias en su propio proyecto estético. A partir de su llamativa presencia en géneros tradicionales o innovadores, me he dedicado especialmente a aquellos vinculados con las herramientas que pone en práctica siguiendo un proyecto estético dispuesto a abrir «grietas» que den lugar al «autoconocimiento» (Espinosa: 27).

Por mi parte, he analizado en *Perdida en el momento* el modo singular de lo que denomino narración de la juventud, concentrándome en la historia de una joven cuyo viaje por distintos lugares la remonta a los relatos familiares y así encuentra el punto de partida para la narración de su propia vida.

El estudio de la relación entre narrador y personaje me ha permitido exponer el modo de funcionamiento de una serie de recursos vinculados a la consonancia que revela la distancia predominantemente nula entre la voz que narra y el personaje. Esta situación que se concentra en la vida interior, me ha permitido redefinir la función de recursos recurrentes como el símil y la afinidad de sus efectos con otros recursos como el monólogo narrado, la personificación y la animalización. En cuanto a ellos, he concluido que colaboran en la creación del efecto de *subjetivación*, por un lado, de sucesos externos como se observa en la primera parte de la novela y, por otro, de

los relatos transmitidos por los adultos a los jóvenes en la segunda y tercera parte que llamo *narrativización y destinación*.

A medida que se desarrolla la novela, la cada vez más profusa presencia de los recursos narrativos mencionados se torna un mecanismo de *subjetivación* en tanto que van apareciendo cada vez con más frecuencia al mismo tiempo que desaparecen intervenciones disonantes del narrador. De este modo, el símil funciona como la estrategia narrativa que moviliza el desarrollo del personaje hacia la elaboración de una narración propia cuyo punto de partida son los relatos familiares. Los silencios en su historia, como la ausencia de su padre, los rumores acerca de la madre o los relatos del abuelo, son repensados y reconocidos como elementos adquiridos mediante relatos ajenos, ahora bien, es a través de los símiles que se constituyen en relatos claramente negociados con un punto de vista subjetivo.

La novela hace de esta búsqueda del sentido de la propia vida un recorrido por el camino del escritor y de la escritura como «autoconocimiento» en la que, como sucede en la novela de Suárez, retorna el pasado hecho de relatos que constituyen la subjetividad pero que sólo puede manifestarse en la narración propia de los relatos ajenos.

A lo largo de este segundo trayecto de las «Lecturas» he procurado responder a la pregunta por la posibilidad de encontrar recursos con los que abordar la reelaboración de la palabra ajena en pos de una narración propia. Frente a esta cuestión he encontrado que tales posibilidades se sostienen por una conceptualización de la juventud cuyo vínculo con el pasado se caracteriza por la distancia más o menos negociable. En el caso del análisis de *Delivery* de Alejandro Parisi los silencios del pasado son irresolubles pero el devenir de los sucesos hace virar esa incomprensión en una oportunidad. En el mecanismo narrativo la ausencia de un personaje –en este caso la madre– es resuelta en la posibilidad de construir un nuevo relato familiar.

La novela de Patricia Suárez nos presenta una protagonista cuya decisión de viajar es una operación de apertura sobre los relatos ajenos que explican el sentido de la vida. El trabajo de negociación entre las dos experiencias del mundo, la propia y la ajena se expresa mediante la construcción comparativa o símil que por definición hace ostensibles las cualidades análogas entre dos términos, uno del orden de la palabra ajena que llamo *narrativización*, y otro del orden de la vida interior, que desde mi punto de vista constituye un modo de apropiarse del primero.

Ambos proyectos literarios tienen en común la visibilización de estrategias narrativas que parten de una narración anterior y la utilizan como impulso para el trabajo propio de búsqueda y realización. De tal modo, la palabra ajena facilita este proceso subjetivo más por sus fallas que por sus certezas asegurando para la narración y para el sujeto la posibilidad de intervenir y generar una historia que es siempre una reescritura, parafraseando a Slavoj Žižek.