

**Novelas que abordan el pasado:
una lectura transversal de la narrativa argentina
entre 1969 y 1995**

Autores

María Elena Berruti

José Di Marco

El presente libro en formato PDF se constituye a partir del proceso de Investigación desarrollado por sus autores en el marco de un Trabajo Final de Licenciatura en Lengua y Literatura, realizado en la Universidad Nacional de Río Cuarto y dirigido por la profesora Marta Cisneros. Oportunamente fue evaluado y aprobado por un tribunal integrado por la Directora de ese Trabajo y por los profesores María Elena Legaz (de la Universidad Nacional de Córdoba) y Nelson Ciminelli (de la Universidad Nacional de Río Cuarto).

Departamento de Lengua y Literatura
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Río Cuarto
Noviembre de 2006
dptolenylit@hum.unrc.edu.ar

Dedico este trabajo
A mi madre;
A José Luis,
Y a Julián...
En el orden en que fueron entrando deliciosamente a mi vida.
M. Elena

A mis padres,
A mi hijo.
A todos mis profesores.
José

GRACIAS A
Patora.
Y en ella a quienes de un modo u otro nos han hecho pensar insistentemente en la ausencia de certezas.

“Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida: ¿qué revolución compensará las penas de los hombres?”

Andrés Rivera, *La revolución es un sueño eterno.*

“A Clarke nunca se le había hecho tan patente la utilidad de lo novelesco en la vida: era lo único útil de verdad, porque le daba peso a la inutilidad de todo”

César Aira, *La liebre.*

“Pero no se acabó lo que se daba. Continuó bajo otras formas, encadenándose eslabón por eslabón. No perdonando ningún vacío, convirtiendo cada eventual vacío en el punto nodal de todas las fuerzas contrarias en tensión”

Oswaldo Lamborghini, *El fiord.*

INTRODUCCIÓN

Movilizarnos hacia el descubrimiento y la construcción de cierto conocimiento implica siempre un estado inicial de insatisfacción en relación con lo que conocemos y una actitud interrogativa que vehiculiza la indagación posterior. Lo desconocido y por conocer se nos presenta como un problema que constituye el inicio de la actividad investigativa, la puesta en marcha no sólo de una acción sino de un *modus operandi*, que se asienta sobre una serie de decisiones más o menos explícitas.

En nuestro caso particular, la problemática que constituyó el centro del presente trabajo final fue deslindándose a lo largo del desarrollo de distintos seminarios de formación. En ellos, la lectura de diversos corpus de obras literarias, el entrenamiento intensivo en la investigación aplicada a un área particular de conocimientos disciplinarios e interdisciplinarios, la exploración de distintas tendencias en los estudios literarios, lingüísticos y discursivos en general que aportan miradas alternativas o complementarias del hecho literario y/o del lenguaje, fueron constituyendo el marco reflexivo que perfiló nuestra opción de trabajo.

En los seminarios de investigación literaria, y a través del estudio de textos narrativos argentinos, nos propusimos, sobre la base de la exploración de algunas producciones narrativas de 1980 en adelante, la construcción de **un corpus en torno de una problemática**, la de la llamada **“novela histórica”**. Esta categoría se nos presentaba como desafío por las características de sus diversas actualizaciones literarias, por los usos polisémicos de esta noción por parte de la teoría y la crítica literarias, por la heterogeneidad de las obras literarias a las que se atribuye dicho rótulo clasificatorio. Los alcances y límites de su extensión, la concepción del narrar y de la historia que supone, la diversidad de ejecuciones posibles, la incidencia de la marca genérica en la producción de sentido de una novela fueron algunos de los interrogantes iniciales que pusieron en marcha nuestra investigación y que orientaron la **construcción de un corpus** en el que se entranan **dos miradas**: algunos modos posibles de novelar la historia (líneas virtuales) y programas literarios de autor (ejecuciones) que, puestos en contacto en el marco de nuestra propuesta de lectura, adquirieron la forma y la dinámica de **redes de textos**, un **campo de interacciones discursivas** en constante semiosis. Las **líneas de ejecución** consisten en grandes zonas discursivas respecto de las cuales los textos individuales se comportan como realizaciones específicas en el marco de un **programa narrativo de autor**. Tales líneas operan como paradigmas abiertos, susceptibles de incorporar para el estudio otras obras y otros programas no incluidos dentro de nuestro corpus. Las líneas privilegiadas fueron:

a) **El discurso mítico: una elaboración de lo histórico**. En este contexto se estudia el programa autoral de Héctor Tizón y una novela de Juan Martini. Los textos seleccionados son: *Fuego en Casabindo* (1969); *El cantar del profeta y el bandido* (1972); *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975); *La casa y el viento* (1984); *El hombre que llegó a un pueblo* (1988); *Luz de las crueles provincias* (1995) y *La vida entera* (1981).

b) **La trama histórico-social como marco témporo-espacial coetáneo y simultáneo**. En este contexto, el estudio se centra exclusivamente en el programa de autor de Juan Martini. Los textos elegidos son: *Tres novelas policiales* (*El agua en los*

pulmones, Los asesinos las prefieren rubias y El cerco (1885); *Composición de lugar* (1984); *El fantasma imperfecto* (1987); *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991).

c) **El metadiscurso literario: una ficcionalización crítica de la historia.** Aquí se realiza el abordaje del programa de autor atribuible a Ricardo Piglia mediante el estudio de *Respiración artificial* (1979) y *La ciudad ausente* (1992).

En la marcha del estudio, el corpus se instaló más como una perspectiva de investigación en continua polémica y redefinición que como un objeto estable y definido.

La indagación del status epistemológico del discurso histórico, la comparación de éste con la novela que aborda el pasado, la propuesta de reconsideración de la categoría problematizada en tanto que ficcionalización de la historia mediante un cruce de inteligibilidades histórico-literarias y el delineamiento teórico de programas virtuales de novela histórica fueron los aprendizajes y precisiones teóricas que nos aportó el seminario de metodología y que funcionan en diversos espacios de la tesis como actitud reflexiva y posicionamiento conceptual.

Este trabajo, como texto, pretende ser un mapa de ruta que testifique nuestro recorrido desde la lectura inicial del conjunto de novelas seleccionadas para el estudio hasta la indagación del complejo tejido de interacciones entre textos, autores, concepciones del narrar y del narrar lo histórico. Este trabajo final es uno de los posibles itinerarios, cuyo perfil es la indagación de los modos en que la novela -discurso narrativo de ficción- aborda el pasado, en un recorte de la narrativa argentina publicada entre 1969 y 1995.

En la organización formal y argumentativa, a nuestro entender, se deja leer una lógica no sólo textual sino investigativa que explicitamos a continuación, a modo de guía para el lector de este texto:

- La sección denominada **“Propuesta de estudio”** comprende:

+ consideraciones teóricas que revisan el concepto de historia, recurriendo a distintos enfoques del campo de saberes de la ciencia histórica; selección de nociones pertinentes para nuestro estudio;

+explicitación de nuestro posicionamiento respecto de la categoría polemizada y sustitución categorial de “novela histórica” por “novela que aborda el pasado”;

+presentación de nuestra propuesta de estudio: interacciones entre tres líneas de ejecución de la novela que aborda el pasado y tres programas de autor.

-**“Estudios”** está compuesta por los abordajes de las novelas que conforman nuestro corpus, articulando la doble mirada propuesta, es decir, líneas de ejecución / programas de autor. Los textos narrativos fueron seleccionados en tanto que ejemplos de diversas variantes de los que llamamos “novela que aborda el pasado” y, desde sus singulares propuestas, ejercen específicas miradas sobre el pasado de los argentinos. De allí que

tratamos de dar cuenta de la validez histórica de los mismos. Los programas de autor y los textos seleccionados constituyen algunos y sólo algunos de los ejemplos posibles de las líneas postuladas, abiertas cada una a otras cadenas de lectura.

En los distintos estudios utilizamos un conjunto variado de instrumentos. Alternamos un enfoque analítico-descriptivo con otro explicativo-interpretativo y priorizamos el estudio de la configuración de sentidos en el texto por sobre la aplicación de modelos. Apuntamos relaciones horizontales (entre textos pertenecientes a un mismo autor) y relaciones verticales (entre textos que pertenecen a distintos autores o líneas de ejecución).

Una vez abordadas las obras en particular y las relaciones entre las mismas, elaboramos textos de balance que parten de lo particular e inmanente y remiten a pensar acerca de estos modos de hacer, leer y estudiar literatura argentina que se configura en relación con la historia. Como marcos conceptuales, estos textos son el punto de partida provisorio y heurístico para el estudio de otras obras particulares, otros programas de autor y otras líneas de ejecución de la novela que aborda el pasado.

- Finalmente, “**Conclusión**” muestra no sólo los productos de la investigación puntual sino que intenta revisar conceptualmente los procesos de elaboración de conocimiento, las implicancias teórico - epistemológicas de las decisiones asumidas respecto de nuestro posicionamiento frente al objeto y la evaluación de las mismas en miras a nuestra formación como investigadores.

PROPUESTA DE ESTUDIO

TRES LINEAS DE EJECUCION Y TRES PROGRAMAS DE AUTOR

Para el estudio de un corpus de novelas escritas por autores argentinos entre 1969 y 1995 sobre la base de la noción de “novela que aborda el pasado”, postulamos tres líneas de ejecución y tres programas de autor:

a) **El discurso mítico: una elaboración de lo histórico.** En este contexto se estudia el programa autoral de Héctor Tizón y una novela de Juan Martini. Los textos seleccionados son: *Fuego en Casabindo*; *El cantar del profeta y el bandido*; *Sota de bastos, caballo de espadas*; *La casa y el viento*; *El hombre que llegó a un pueblo*; *Luz de las crueles provincias* y *La vida entera*.

b) **La trama histórico-social como marco témporo-espacial coetáneo y simultáneo.** En este marco, el estudio se centra exclusivamente en el programa de autor de Juan Martini. Los textos elegidos son: *Tres novelas policiales (El agua en los pulmones, Los asesinos las prefieren rubias y El cerco)*; *Composición de lugar*; *El fantasma imperfecto*; *La construcción del héroe* y *El enigma de la realidad*.

c) **El metadiscursio literario: una ficcionalización crítica de la historia.** Aquí se realiza el abordaje del programa de autor atribuible a Ricardo Piglia mediante el estudio de *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*.

Intentamos el estudio de cada novela en particular considerándola parte de un programa de autor situado a la vez dentro de una línea de ejecución. En la puesta en práctica de los diferentes estudios, utilizamos un conjunto variado de instrumentos. Alternamos un enfoque analítico-descriptivo con otro explicativo-interpretativo y priorizamos el estudio de la configuración del/ los sentido/s en el texto por sobre el desarrollo analítico (recolección de datos, seguimiento procesual de los mismos, pasos de la operativización del modelo, etc.). Apuntamos relaciones horizontales (entre textos pertenecientes a un mismo programa de autor) y relaciones verticales (entre textos que pertenecen a diferentes programas de autor y/o a diferentes líneas de ejecución).

Los textos narrativos fueron seleccionados en tanto que ejemplos de diversas variantes de los que llamamos “novela que aborda el pasado” y, desde sus singulares propuestas, ejercen específicas miradas sobre el pasado de los argentinos. De allí que tratamos de dar cuenta de la validez histórica de los mismos.

Los programas de autor y los textos seleccionados constituyen algunos y sólo algunos de los ejemplos posibles de las líneas postuladas, abiertas cada una a otras cadenas de lectura.

LA “NOVELA HISTORICA” COMO “NOVELA QUE ABORDA EL PASADO”

A) Lo que se entiende por “historia”: tendencias, autores, problemas, la noción de “narrativa”

I) Introducción

Antes de ocuparnos de las interacciones entre los dos términos que conforman la expresión “novela histórica”, resulta conveniente incursionar en algunas reflexiones respecto del estatuto de nociones tales como “historia”, “discurso histórico”, “narración”, “conocimiento de la historia”, etc. las que, provenientes de un campo específico de saberes -el de la teoría de los estudios históricos-, aportarán su propia perspectiva a la discusión de la categoría que nos toca analizar.

II) La “historia” según la teoría de la historia: tendencias

Hayden White¹ discierne, en el debate en torno a la noción de narrativa en la teoría histórica que ha tenido lugar en Occidente durante las últimas tres décadas, cuatro tendencias principales: a) “la representada por ciertos filósofos analíticos anglonorteamericanos... que han intentado establecer el estatus epistemológico de la narratividad, considerado como un tipo de explicación de los acontecimientos y procesos históricos, frente a los naturales.”; b) “la de ciertos historiadores orientados hacia las ciencias sociales”, este grupo “consideraba la historiografía narrativa como no científica, incluso como estrategia de representación ideológica, siendo necesaria su extirpación para transformar los estudios históricos en una verdadera ciencia.”; c) “la de ciertos teóricos de la literatura y filósofos de orientación semiológica... que han estudiado la narrativa en todas sus manifestaciones, considerándolas un «código» discursivo entre otros, que puede ser o no apropiado para la representación de la realidad.”; d) “la de ciertos filósofos de orientación hermenéutica... que han considerado la narrativa como la manifestación de un tipo específico de conciencia temporal o estructura del tiempo.”

Siguiendo la ordenación de White, vamos a examinar sumariamente los argumentos de algunos autores representativos de las tendencias mencionadas (A. Danto, J. Le Goff, R. Barthes, P. Ricoeur) como así también los de E. Carr, P. Veyne, R. Belvedresi y los del mismo White. En este examen haremos especial hincapié en aquellos desarrollos que caracterizan a la historia como un tipo de discurso, como un género narrativo.

Sus posturas concurren en un cambio de paradigma que se operó en el campo de los estudios historiográficos a partir de la segunda mitad de siglo XX. Esa innovación está relacionada con la crítica a la noción de historia entendida como ciencia positiva y orientada por principios tales como el culto a los hechos, la separación sujeto/objeto de conocimiento, la idea de progreso mecánico, la búsqueda de leyes universales que expliquen los procesos histórico-sociales, etc. Todos acuerdan en rechazar ese modelo

¹White, Hayden: “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, pp. 47-49.

teórico que procuraba subsumir el conocimiento histórico en el ámbito de las ciencias naturales. Por eso se manifiestan partidarios de una concepción de la historia en la que se articula la conciencia del carácter construido del hecho histórico con la tarea interpretativa del historiador, como ejes definitorios del estatuto epistemológico del saber histórico. Todos problematizan el concepto de “narrativa” en cuanto modalidad de discurso que la historia asume para dar cuenta del pasado: algunos para validarla, otros para excluirla.

Pensar la historia como un relato, ha constituido una discusión dominante en la historiografía reciente. Consideramos que en este punto -el de reflexionar sobre el conocimiento del pasado en tanto que un tipo de narratividad- los intereses de la teoría de la historia y los de la teoría literaria pueden iluminarse recíprocamente, sobre todo si el objeto de discusión es la “novela histórica”.

III) Algunos exponentes

Arthur C. Danto

Para Danto², la historia consiste en una narración; relatar el pasado no es sólo vehicular información sino producir significados; los hechos se vuelven históricos en la medida en que formen parte de un relato, el que resulta del ejercicio de una conciencia retrospectiva de intérpretes (la de los historiadores) históricamente situados.

Entonces, el relato de la historia es necesariamente retrospectivo (incapaz de predecir), incompleto y abierto debido a su carácter selectivo y parcial. Para describir el pasado, el historiador elabora “estructuras temporales”, esquemas o mapas conceptuales que organizan los hechos en función de ciertos criterios³. Ninguno de esos mapas puede ser total, omnicomprendido. Es una suerte de “trama” (el término le pertenece a Veyne⁴) que permite ordenar discursivamente el pasado de acuerdo con ciertos “contextos de descripción”. Estos contextos sirven para hacer inteligible el acontecimiento, para “normalizarlo” e identificarlo como tal, para dotarlo tanto de significado como de un campo práctico⁵.

Por “ese realineamiento retroactivo del pasado”⁶, los acontecimientos adquieren una dimensión semántica, un valor histórico, el cual es contextual, inherente al relato producido por el historiador quien, antes que un Cronista Ideal⁷ (que registraría todo tal cual aconteció simultáneamente), opera como un narrador: alguien que selecciona, ordena, jerarquiza, conecta entre sí los hechos una vez que éstos sucedieron.

Así, la narración del pasado hace las veces de una explicación sui generis; no busca leyes o invariantes sino traza conexiones, relata y al relatar, interpreta. Por lo tanto, conocer el pasado consiste en interpretar los hechos valiéndose de un discurso que adquiere la forma de una narración.

²Danto, Arthur C.: *Historia y narración*.

³Ver Danto, A. C.: “Oraciones narrativas”, en Op. cit., pp. 133-134.

⁴Veyne, Paul: *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*.

⁵Sobre la descripción y recepción (identificación semántica y práctica de los acontecimientos sociales), ver: Quéré, Louis: “L'événement «sous une description»: contraintes sémantiques, croyances stéréotypiques et «natural facts of life as morality»” (El acontecimiento “bajo una descripción”: contratos semánticos, creencias estereotipadas y “natural facts of life as a morality”).

⁶Danto, A. C.: Op. cit., p. 136.

⁷Idem ant., p. 108.

A las unidades mínimas de esta forma discursiva, Danto las llama “oraciones narrativas”⁸: “se refieren a dos acontecimientos, al menos, separados temporalmente, aunque sólo *describen* (versan *sobre*) el primer acontecimiento al que se refieren. Generalmente están en tiempo pasado...”. Según este teórico, entender el funcionamiento de las oraciones narrativas habilita la comprensión del concepto de historia como relato. Un ejemplo sencillo de estas oraciones puede ser: “El fracaso del *Plan Austral* ya anticipó la victoria de Menem en 1989”. El uso de toda la expresión se legitima por un contexto mayor que el enunciador conoce (el desenvolvimiento de la historia argentina durante los años): sólo debido a ese conocimiento es posible mencionar con aspiraciones de validez, y en base a cierto esquema interpretativo, que Menem será presidente de los argentinos. Otras características de las oraciones narrativas son: la presencia de determinados verbos: “predijo correctamente”, “instigó”, “dio origen”, “inició”, “precedió”. Únicamente por el uso de este tipo de construcciones lingüísticas un hecho puede ser evaluado históricamente y citado como tal (el caso del desmoronamiento de un programa económico como causante de un cambio institucional, en nuestro ejemplo). Solamente en perspectiva y con la ventaja que otorga colocarse en el final de un proceso (estar enterado de lo que ocurrió después, conocer el futuro próximo del *Plan Austral*) se hace posible historiar; ventaja temporal con la que no cuenta un Cronista Ideal o un testigo de los hechos in situ.

De este modo, retrospectivamente, generando oraciones narrativas que relacionan entre sí los eventos como constituyentes de un trayecto interpretativo, se explica el pasado. Hacer historia es narrar. Y sin relato -asegura Danto- no hay historia.

Jacques Le Goff

Le Goff⁹ señala que si bien no hay historia sin erudición, sin la recolección de documentos escritos, de testimonios, el hecho histórico no es un objeto dado sino que resulta de la construcción de lo histórico. El documento histórico se entiende como un monumento a desmontar: no es un material objetivo sino que expresa el poder de la sociedad del pasado sobre la memoria y el futuro. Toda historia -afirma este autor- debe ser historia social; se debe insertar la historia misma en una perspectiva histórica, lo que implica vincular una práctica interpretativa con una praxis social. Le Goff propone considerar la historia como conciencia del pasado, en tanto que proceso crítico de reconstrucción de lo acontecido, y reconoce, en ese marco, dos modos de la memoria: la memoria de los historiadores y la memoria colectiva. Centra, asimismo, la tarea del historiador: hacer inteligible el proceso histórico.

Conspicuo representante de la escuela francesa de *Annales*, Le Goff piensa la historia como una ciencia social interesada en el reconocimiento de continuidades, de estructuras mentales o materiales que representen procesos de larga duración. Reconoce la importancia de ciertos hechos o de determinados sujetos sólo en la medida en que manifiesten fuerzas, tendencias o procesos mayores. Así, sospecha de las concepciones de la historia que estiman la “narración” como vía de acceso al conocimiento del pasado. Para Le Goff la historia narrativa es una ideología porque, entre otras razones, viene a ser el modo en que ciertas sociedades (europeas, modernas, burguesas e imperialistas) representan su propia experiencia histórica con la intención de expandirla a culturas diferentes (por ejemplo las llamadas “sociedades primitivas”) y también porque, al aproximarse al relato literario, la narración le impide a la historia constuirse en una ciencia. No resulta natural que los hechos históricos sucedan como los episodios

⁸Idem ant., p. 99.

⁹Le Goff, Jacques: *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso.*

de una novela; al describirlos de esa manera se oculta una ideología que obstaculiza el valor científico del conocimiento histórico.

Edward Carr

Por su lado, Carr¹⁰ sostiene que la historia es interpretación. El interpretar es el proceso por el cual un mero dato se convierte en un hecho histórico. Las interpretaciones históricas siempre llevan inherentes juicios de valor, calificaciones que son categorías imprescindibles para el pensamiento pero que carecen de sentido y no pueden aplicarse hasta que se les instila un contenido específico. Ese proceso de atribución es histórico. Historiar, dice Carr, significa interpretar el pasado y lograr comprenderlo a través de la óptica del presente: la investigación llevada a cabo por el historiador es un proceso continuo de interacción entre los hechos y él, un diálogo sin fin entre pasado y presente. Respecto del historiador, Carr insiste en que aquél forma parte de ese desfile en marcha que es la historia y considera que no se puede comprender la obra de un historiador sin captar la posición social e histórica desde la que aborda la historia. Del mismo modo que Le Goff, Carr entiende que se debe reservar la palabra “historia” para designar el proceso de investigación en el pasado del hombre en sociedad ya que los hechos históricos son hechos acerca de las relaciones entre individuos en sociedad, en calidad de seres sociales, y acerca de fuerzas sociales que determinan resultados a menudo distintos de los que se proponían alcanzar los individuos. Las inferencias deducidas de la historia acerca del futuro tienen validez condicional de clave de comprensión y de guía para la acción.

Paul Veyne

Veyne¹¹ reduce la historia a un saber capaz de establecer algunas regularidades aproximativas. No es una ciencia ni un método de ningún tipo sino un conocimiento de lo humano, es decir de la vida de los hombres y por lo tanto, empírico, práctico, contingente. A semejanza de Danto, para Veyne la historia también es un relato, un relato de acontecimientos verdaderos: “Los historiadores relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre; la historia es una novela verdadera”¹².

En principio todo elemento del mundo de los hombres es susceptible de constituirse en objeto de la historia, ya que este objeto es el producto de una actividad heurística, de una práctica. La verdad de los acontecimientos es relacional y relativa a un campo de acontecimientos; en ese contexto los hechos se individualizan y el historiador puede indagarlos a partir de “tramas”: un tejido, una mezcla de azar, de causas materiales y de fines; “la trama es un fragmento de la vida real que el historiador desgaja a su antojo y en el que los hechos mantienen relaciones objetivas y poseen también una importancia relativa”¹³, es una construcción aproximada que nunca puede ser total ni única; las tramas son variadas, múltiples e infinitas y en función de ellas se conforman los acontecimientos; más aún, un acontecimiento se constituye en la intersección de diferentes tramas.

El propósito del historiador se vincula con lo específico de los acontecimientos: lo específico quiere decir a la vez general y particular y apunta “al individuo en calidad

¹⁰Carr, Edward: *¿Qué es la historia?*

¹¹Veyne, Paul: *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia.*

¹²Idem ant., p. 10.

¹³Veyne, P.: “Ni hechos ni geometral: tramas”, en Op. cit., p. 34.

de inteligible”¹⁴. Esa inteligibilidad se alcanza a través de la lectura de documentos; y todo documento es fragmentario¹⁵, un vestigio cuyo punto de vista debe ser interrogado con desconfianza. A este modo de comprensión del pasado, que deviene inevitablemente incompleto, Veyne lo denomina retrodicción, una síntesis que estriba en rellenar lagunas: “la retrodicción se asemeja al razonamiento por analogía o a esa forma de profecía razonable, por ser condicional, que llamamos predicción.”¹⁶ Se trata de un tipo especial de explicación, la propia de la historia, que tiende a establecer causalidades hipotéticas. Así las causas que el historiador formula son probables, más ficciones que leyes.

En última instancia, el propósito primordial reside en narrar con atención a lo específico de ciertos acontecimientos que se tornan históricos y en el marco de una trama construida por el historiador con arreglo a determinados puntos de vista: “La historia no es una ciencia y su forma de explicar consiste en «hacer comprender», en relatar cómo han sucedido las cosas”¹⁷.

Autorreconocido discípulo de M. Foucault, Veyne observa y destaca la importancia del azar en el devenir de la historia; de aquello que, mirado de cerca (al igual que una mirada médica), sobreviene raro, imprevisto; y en esto recuerda el concepto foucaultiano de “historia efectiva”¹⁸, la misma que “hace resurgir el suceso en lo que puede tener de único, de cortante.”¹⁹

Roland Barthes

En otra línea de estudio (de orientación semiológica, según White), Barthes²⁰ ha elaborado ciertas conceptualizaciones acerca de la historia entendida como un tipo especial de discurso. Según su punto de vista, el estatuto del discurso histórico es asertivo, constataivo, no conoce la negación; en esa estrategia de querer confundirse (mimetizarse) con el referente, el discurso histórico expone su carácter imaginario, su costado ideológico. Barthes señala una paradoja regulativa de la pertinencia del discurso histórico: el hecho no tiene nunca una existencia que no sea lingüística y no obstante todo sucede como si esa existencia no fuera más que la copia de la realidad. El referente ostenta una doble condición contradictoria, es intrínseco y, a la vez, externo al discurso: “en la historia «objetiva», la «realidad» no es nunca otra cosa que un significado informado, protegido tras la omnipotencia aparente del referente.”²¹ Resulta un discurso performativo falseado que crea un “efecto de realidad” mediante el siguiente procedimiento: el referente entra en relación directa con el significante, el significado queda sin formular; sin embargo: “el discurso histórico no concuerda con la realidad, lo único que hace es significarla, no dejando de repetir *esto sucedió*, sin que esta aserción

¹⁴Veyne, P. : “Por pura curiosidad por lo específico”, en Op. cit., p. 47. También: “La historia se interesa por acontecimientos individualizados que tienen carácter irrepetible, pero no es su individualidad lo que le interesa. Trata de comprenderlos, es decir, de hallar en ellos una especie de generalidad, o dicho con más precisión, de especificidad.”

¹⁵“Podría definirse el documento como todo acontecimiento que haya dejado un vestigio”. Idem ant., p. 45.

¹⁶Veyne, Paul: “Causalidad y retrodicción”, en Op. cit.: p. 102.

¹⁷Idem ant., p. 97.

¹⁸Foucault, Michel: “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, en *Microfísica del poder*, pp. 7-29.

¹⁹Idem ant., p. 20.

²⁰ Barthes, Roland: “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, pp. 163-177.

²¹Idem ant., p. 175.

llegue a ser nada más que la cara del significante de toda la narración histórica.”²² Este efecto de realidad -no asumido y respaldado por una “ilusión referencial”²³- constituye la base de legibilidad y legitimidad de este particular modo discursivo que es la historia.

Paul Ricoeur

Paul Ricoeur²⁴ se propone articular la teoría del relato de raigambre estructuralista con la teoría del tiempo fundada por M. Heidegger. Así, considera a la historia como un relato, un discurso narrativo; por la historia los seres humanos alcanzan a representar genuinamente su experiencia del tiempo. Esa experiencia (la de estar constituidos temporalmente) se vuelve histórica en la medida en que pueda ser relatada. Sólo en la narración un acontecimiento se hace histórico.

En el marco de esta exposición, una serie de acontecimientos “cobra sentido” una vez que consigue ser re-contada: “el arte de contar llega a ser el de re-contar, y el arte de seguir una historia se funda en el de anticipar en ella el sentido, a la luz de su fin esperado y ya sabido; todos los encadenamientos adquieren sentido en tanto que ellos conducen a este fin.”²⁵

Para Ricoeur la estructura narrativa presenta una bidimensionalidad, episódica y configuracional. Esta doble dimensión es correlativa de una doble temporalidad. La dimensión episódica remite a la “intratemporalidad”: la cronología de los acontecimientos, la simple sucesión de los mismos. La dimensión configuracional envía al plano de la “historicidad”, a la “intriga”. El paso de la “intratemporalidad” a la “historicidad” se hace posible por la “repetición”, la posibilidad de recapitular a partir de un desenlace, de una conclusión. En ese paso los sucesos cobran significación. El arte de contar (y de seguir una historia) estimula el movimiento de regreso hacia la temporalidad fundamental y, antes que nada, hacia la historia como repetición. Manifestada en la memoria, la repetición se articula narrativamente y lo que se narra es un destino individual y colectivo sobre la base de una tradición comunitaria²⁶. La “repetición narrativa” abre el camino hacia la “temporalidad profunda”, fusión de pasado, presente y futuro que recuerda el tiempo mítico. El referente último de la narrativa es esa temporalidad, la que consiste en una representación de la experiencia estrictamente humana del tiempo. Únicamente en la trama de un relato -capaz de ser reconstruido desde su punto terminal- los eventos adquieren un significado histórico.

Hayden White

Hayden White entiende: “que la narrativa no es meramente una forma discursiva neutra que pueda o no utilizarse para representar los acontecimientos reales en su calidad de procesos de desarrollo; es más bien una forma discursiva que supone

²²Idem ant., pp. 175-176.

²³Ver también: Barthes, R.: “El efecto de realidad”, en Op. cit., pp. 179-187.

²⁴ Ricoeur, Paul: “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, en *Texto, testimonio y narración*, pp. 51-91.

²⁵Ricoeur, P.: Idem ant., p. 71.

²⁶Ricoeur, P.: Idem ant.: “Es este acto comunitario de repetición, que es a la vez un acto de fundación nueva y de inauguraciones recomenzadas que «hace-historia» y que, posteriormente hace posible la *escritura de la historia*. La historiografía no es otra cosa que el pasaje a la escritura, luego a la *re-escritura crítica*, de esta constitución primordial de la tradición.” Y: “La historia no hace sino transformar en *búsqueda -Historia, Fershung, inquiry-* esta primera conjunción del tiempo y del relato en lo que propongo llamar *repetición narrativa*.” Las dos citas pertenecen a la página 89 del capítulo señalado.

determinadas opciones ontológicas y epistemológicas con implicaciones ideológicas e incluso específicamente políticas.”²⁷ En tanto que metacódigo de alcances universales, “la narración resulta ser un sistema particularmente efectivo de producción de significados discursivos mediante el cual puede enseñarse a las personas a vivir una «relación característicamente imaginaria con sus condiciones de vida reales», es decir, una relación irreal pero válida con las formaciones sociales en las que están inmersas y en las que despliegan su vida y cumplen su destino como sujetos sociales.”²⁸ De ese modo, los hombres experimentan su relación con el mundo como si se tratase de un relato; más aún: consideran que la realidad es narrativa.

Según White, la historia se escribe a partir de un contexto, de un sistema legal, de un orden político y social. Ese contexto de enunciación impregna a los acontecimientos de la trama del discurso histórico de una significación moral²⁹. La tesis de White plantea que el discurso narrativizante tiende a la formulación de juicios morales³⁰. Narrar es moralizar.

Como configuración imaginaria, la narrativa histórica genera un paradigma realista basado en la creencia social, en la expectativa o doxa³¹, de que los acontecimientos reales conllevan la coherencia y la integración propias de un relato. Pero no son otra cosa que los deseos, la imaginación y las ensoñaciones humanas las que otorgan a lo real ese tipo de características. De allí que la elección de la narración como forma de discurso a la hora de describir los hechos del pasado no resulte ni un arbitrio -elegir una modalidad entre otras disponibles- ni una necesidad -como la realidad es narrativa, la forma adecuada de representarla no puede ser otra que la del relato. Nada más que por efecto de la narración los hechos reales se vuelven históricos y las acciones del hombre adquieren un sentido; un sentido, una dimensión, una verdad específicamente humanos³².

La forma porta una carga imaginaria que configura una clase de conciencia o de subjetividad particular bajo la creencia de que la vida misma se comporta como un relato. La forma misma es el contenido de la narración: un contenido simbólico, una expectativa de orden y de sentido implícita que opera a modo de una alegoría.

La narrativa no es, entonces, ni un simple código, ni una explicación especial, ni un vehículo para transmitir información, ni una estrategia o táctica discursiva. Es un medio de simbolizar³³. La historia -entendida como el modo en que los hombres se vinculan con el tiempo, se relacionan con lo real, dan cuenta de su pasado y se representan a sí mismos- se conecta interna e indisolublemente con la narración. Lo histórico no puede ser sino narrativo, o sea simbólico e imaginario; una ficción creada por los hombres para inteligir la realidad.

Rosa Belvedresi

Rosa Belvedresi sostiene que “la historia, además de ser un relato que cuenta el pasado, es un relato acerca de nosotros mismos.”³⁴ Por su modalidad, la historia

²⁷White, Hayden: “Prefacio”, en Op. cit., p. 11.

²⁸Idem ant., p. 12.

²⁹Ver White, H.: “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, en Op. cit., p. 37.

³⁰Idem ant., p. 38.

³¹La noción de la doxa como un conjunto de creencias y de expectativas, ver: Quéré, Louis, Op. cit. pp. 8-13.

³²White, Hyden: “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, en Op. cit., pp. 41-74.

³³Idem ant., p. 70.

³⁴Belvedresi, Rosa: “El relato acerca de nosotros mismos”, p. 1.

científica -la que hacen los historiadores- “es, siempre, el estudio del otro con vistas a intentar responder a la pregunta potencial de cómo hubiésemos vivido esa situación.”³⁵ Y en esa dirección ejerce una función reflexiva, de redescrición de nosotros mismos, de nuestra situación presente, de nuestra identidad y de nuestros marcos conceptuales.

IV) Conclusiones

Nos interesa puntualizar que la historia en tanto discurso ejerce una referencialidad atenta al referente, a fragmentos de la vida ya interconectados de algún modo en su acontecer real, lo que podríamos denominar la trama social, cultural, política. Con predominio de la función especulativa del lenguaje³⁶, este modo discursivo asigna a lo real un tipo de inteligibilidad a la que puede recurrir la ficción literaria cuando aborda el pasado. Según los distintos autores que hemos indagado respecto de la historia como una modalidad narrativa, emerge una lista de cuestiones variadas. Algunos de esos puntos son:

- la historia como un relato elaborado por la actividad de una conciencia retrospectiva que diseña esquemas temporales en los que los acontecimientos se cubren de significado por el uso de oraciones narrativas, relato que cumple una función explicativa;
- la historia como interpretación;
- el hecho histórico como construcción;
- el documento como expresión de relaciones de poder;
- el historiar como hacer inteligible el devenir histórico;
- el discurso histórico como portador de un efecto de realidad;
- la narrativa histórica como vía de representación de la experiencia humana del tiempo;
- la narración como una alegoría, como una forma discursiva con un contenido imaginario cuyo producto resulta una configuración moral de la realidad en tanto que ámbito exclusivo de la verdad humana;
- la historia como un relato acerca de nosotros mismos.

Una vez concluido el repaso de esas diferentes propuestas acerca de la historia, cabría preguntarse respecto de las consecuencias de dichas conceptualizaciones para un estudio como el que nos ocupa; esto es, las relaciones entre dos discursividades: la denominada “novela histórica” y el discurso histórico.

B) Lo que se entiende por “novela histórica”: una sustitución conceptual, diferentes desarrollos, una propuesta de abordaje

I) Interrogantes iniciales

Varios y complejos interrogantes surgen al enfocar la categoría “novela histórica”, desde un marco intertextual, como un peculiar cruce de discursos. Algunos de estos pueden ser:

³⁵Idem ant., p. 2.

³⁶“Esta función del lenguaje la distinguimos como *función especulativa*; y la definimos como *objetivación y producto de la actividad reflexionante*. Corresponde a cierta modalidad de lo que Todorov llama *discurso abstracto*.” y “Proponemos ubicarla entre los componentes emisor -- referente --- mensaje --- receptor, como una función de la actividad relacionante propia del conocimiento o la meditación..”. En Verdugo, Iber: *Hacia el conocimiento del poema*, pp. 88-89.

-la novela que se concibe como histórica, ¿siempre acude para configurarse a esta discursividad particular que es el discurso de la historia?; ¿qué toma de éste: su referencia, su sintaxis, su lógica?; ¿cómo interactúan ambas especificidades discursivas?; ¿esta vía de configuración -contacto interdiscursivo entre la literatura y la historia- es la única?;

-¿cómo ejecuta su construcción de lo histórico, y qué tipo de inteligibilidad hace posible?;

-¿de qué modo interpreta los procesos históricos la “novela histórica”?;

-¿de qué manera se desactiva el efecto de realidad?

Estas demandas convergen polémicamente en una controversia mayor, la que podría enunciarse mediante esta pregunta: ¿toda novela que aborda el pasado es “novela histórica”? Demanda que lleva a preguntar por los alcances de esa misma categoría y que, a su vez, abarca varios problemas; entre ellos, por ejemplo, qué implica el adjetivo “histórica”: ¿la inscripción de los sucesos narrados en un proceso temporal?, ¿las huellas del referente extratextual?, ¿la escritura como un proceso de investigación histórica?, etc.

II) Algunas propuestas

La “novela histórica”: un “relato contraideológico”

Calabrese³⁷ afirma que, partiendo del supuesto de que la historia y la ficción sostienen una relación conflictiva (lo verídico vs. lo verosímil, la narración de hechos reales vs. la de hechos imaginarios creíbles), puede reconocerse un elemento común a ambos modos discursivos: son relatos. Entonces, cuál es el modo específico en que la novela asume la relación de lo histórico.

Mónica Bueno³⁸, por su parte, apunta que en la “novela histórica” contemporánea el escritor reconoce los hechos históricos pero los reinserta en su escritura para adelgazar su facticidad y cuestionar toda seguridad epistemológica, articulando por esa vía una respuesta contraideológica a la realidad. Aun si aceptamos esta propuesta -la “novela histórica” como un “relato contraideológico”- queda pendiente el asunto de cómo se ejecuta en estas novelas la reimplantación de lo histórico y cómo se distingue este trabajo de interpretación del realizado por el historiador; o sea: resta todavía interrogarse sobre la validez histórica, en tanto que instrumento cognitivo del pasado, de esta clase de relatos.

La “novela histórica”: un “cruce de inteligibilidades”

Si se entiende a la “novela histórica” como el encuentro entre dos discursos, el de la historia y el de la narrativa de ficción, podría postularse la hipótesis de un cruce de inteligibilidades (¿cómo deviene inteligible lo real por acción del discurso literario y del discurso histórico?; ¿cuál es el signo de esa interacción?)³⁹.

El peso específico de la trama en las polémicas del relato reconoce, por lo menos, dos vías de ingreso: los documentos de la historia o la memoria individual o

³⁷Calabrese, Elisa T.: “Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual”, en Calabrese, E. T. et al: *Itinerarios entre la historia y la ficción. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, pp. 53-79.

³⁸Bueno, Mónica: “La utopía: entre la historia y la ficción”, en Calabrese, E. T. et al: Op. cit., pp. 81-115.

³⁹Fassi de Astegiano, María Lidia: “La historia, ¿otra ficción?”, Ficha de cátedra.

colectiva; una vía indirecta, que apela a una intencionada relación intertextual con el discurso de la historia, y otra directa, que recurre a otra modalidad de la conciencia histórica, aquella que involucra el saber (real e imaginario) de los sujetos.

El relato que aborda el pasado puede entenderse como dispositivo de creación de mundos posibles. Es a partir de este postulado general (postulado que presupone concebir la “novela histórica” como “novela que aborda el pasado”, proposición sobre la que volveremos más adelante) que pueden delinearse algunos programas virtuales de “novelas que abordan el pasado”⁴⁰:

- lo posible limitado por lo real histórico;
- desde lo real histórico hacia lo posible, universal y ahistórico;
- desde lo real histórico hacia lo posible, transhistórico;
- lo real histórico como una construcción más de lo posible;
- la relación entre versiones que tejen una trama polémica.

Ejecuciones probables de estos programas constituirían novelas que abordan la trama del pasado en base a distintas modalidades, y sólo en uno de los casos (“lo posible limitado por lo real histórico”) se trataría de novelas históricas.

La “novela histórica”: “el referente referido”

Noé Jitrik⁴¹ entiende la “novela histórica” como aquella que intenta a través de la ficción hacer olvidar que los hechos están referidos por otro discurso, el de la historia. Según este autor, la “novela histórica” representa un discurso que representa a otros que a su vez dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido.

Dentro de esta propuesta teórica se comprende a esta textualidad (la de la “novela histórica”) como un proceso de referenciación que articula un referente (discurso histórico preestablecido, saber discursivo preexistente, disponible y normativizado según ciertos acuerdos sociales) y un referido (el resultado de la construcción narrativa ficcional del referente). Procedimientos básicos de este tipo de representación son la verosimilización y la inverosimilización, que operan acentuando el referente y el referido, respectivamente.

El tipo de abordaje que estas novelas estarían reclamando sería la deconstrucción en tanto que lectura de cómo se ha ido articulando la relación referente/referido en el texto. Jitrik considera reservar la categoría de “novela histórica” sólo para aquellas novelas cuyo fundamento es la racionalidad histórica, no sólo su material, clima o campo de representación.

III) “Novela histórica”/ “Novela que aborda el pasado”: una sustitución conceptual

Nuestra hipótesis de trabajo propone sustituir la noción de “novela histórica” por la de “novela que aborda el pasado”. En nuestra propuesta dicha sustitución significa un cambio conceptual que enriquece las posibilidades heurísticas e interpretativas, y no una mera permuta terminológica.

La categoría de “novela histórica” -en tanto nombra un género con una genealogía firme y amplia- presupone, en el plano de la producción, que el texto se

⁴⁰Idem ant., p. 3.

⁴¹Jitrik, Noé: “El discurso de la novela histórica”, en *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, pp. 53-89.

construye en base a una fuerte relación intertextual con el discurso de la historia⁴²; es decir: exige un tipo de contrato de enunciación que liga la retórica del texto y su verosímil a los alcances y límites establecidos por el hacer (teórico, práctico y discursivo) del historiador.

El “mundo posible” de la “novela histórica” adquiere su lógica del campo de saber de la historia, tal como la conciben y practican los historiadores. Así, escribir una novela de esas características implica, para el escritor, el dominio de un saber elaborado en otra área de la producción simbólica o el ejercicio de un tipo de tarea similar, por ejemplo: la búsqueda, la interpretación, el cotejo de datos y la pesquisa de documentos. Sea para cuestionar o para corroborar, para llenar lagunas o concebir interrogantes nuevos (sólo algunas de sus muchas alternativas), la “novela histórica” remite al juego de lenguaje y al espacio cognoscitivo propios de la historia con pretensiones académico científicas (la “historia de los historiadores”). Esta clase de contrato de enunciación presupone también un contrato de recepción simétrico que pone al lector en condiciones de exigir veracidad, rigor, respeto por las fuentes, etc., componentes y reglas propios de la historia considerada un universo de discurso específico.

“*La novela que aborda el pasado* en cambio puede, en sus programas virtuales, rescatar la memoria de los individuos, a) de modo predominante -¿la biografía?-, b) en combinación con la memoria colectiva -su interés, la construcción colectiva del pasado, una elaboración aproximativa, no exhaustiva, casi siempre de transmisión oral, como una experiencia del tiempo vivido, a veces con función de modelo para el presente, a veces como reclamo de una visión distinta para transformar el presente, etc.; c) o en combinación con el discurso histórico -su interés, la especificidad de los acontecimientos, con una exigencia de erudición.

O una combinación de las tres, ¿por qué no?”⁴³.

De acuerdo con esta concepción, la noción de “novela que aborda el pasado” nos proporciona un mapa conceptual más abarcativo, respecto del cual la “novela histórica” se corresponde con uno y sólo uno de sus programas virtuales (el programa c, estrictamente).

Sobre la base de dicho mapa conceptual habremos de emprender el estudio de un conjunto heterogéneo de textos atravesado por una problemática común, la indagación crítica del pasado argentino.

Para este tipo de relatos ficcionales la historia argentina (los acontecimientos y procesos que constituyen nuestro pasado) se presenta como un texto a reescribir y a reinterpretar ya que, en palabras de Jameson, “la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y (que) nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político.”⁴⁴

En tanto que novelas que reescriben lo histórico, dichos textos portan concepciones particulares de la historia ligadas indisolublemente a sus configuraciones formales. En sus propuestas formales, en sus programas estéticos y en sus manifestaciones escriturarias se ejecuta esa lectura **diferente** del pasado.

La literatura se presenta, entonces, como una modalidad discursiva compleja que exige ser comprendida específicamente en el marco de ese cruce interdiscursivo que

⁴² Cf. Fassi de Astegiano, María Lidia: “La historia: ¿otra ficción?”, Ficha de cátedra.

⁴³ Idem ant., p. 2.

⁴⁴ Jameson, Frederic: “Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico”, en *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, p. 30.

produce la “novela que aborda el pasado”. Es el polo de una tensión que cuestiona y revisa su propio régimen genérico para realizar su programa crítico. Es un acto socialmente simbólico que “puede leerse como una meditación simbólica sobre el destino de la comunidad.”⁴⁵

De allí la peculiaridad de estos textos cuya intención política (implícita o deliberada) debe leerse en los intersticios de sus formas. Así la forma literaria deviene una suerte de ideología⁴⁶, es decir: una visión del mundo, una orientación crítica o, más precisamente, un proceso semiótico que genera una representación diferenciada de lo real histórico.

En las novelas que hemos seleccionado, y más allá de las diferentes líneas de ejecución y de los programas de autor trazados, esa diferenciación consiste en un efecto que resulta de una serie de procedimientos operados tanto en el plano de la dicción como de la ficción⁴⁷.

Son “ficciones ‘interrogativas’”⁴⁸ que revisan su estatuto literario y ponen en crisis el orden de la representación y el orden de lo representado típicos de la historia. Así fracturan la linealidad secuencial, cronológica y lógica, recurriendo a la fragmentación como una estrategia alternativa de figuración del pasado⁴⁹: a una lectura lineal y, por lo tanto, monológica y unívoca de lo acontecido le oponen una perspectiva dialógica y polisémica, fisuran las totalizaciones supuestamente objetivas, insertan voces y puntos de vista periféricos y marginados, y multiplican por esa vía el acceso a lo histórico. Consideran a la historia un campo de acontecimientos a retotalizar y resignificar antes que un simple conjunto de datos cuya pretendida validez aseguraría una reconstrucción veraz del pasado. Leen el discurso de la historia como un discurso del poder y, a sus tramas, le oponen entramados alternativos que funcionan al modo de reinterpretaciones, las que se obstinan en colocar en el centro de interés lo desplazado por la “historia oficial”⁵⁰.

Interactuando y confrontando con el discurso historiográfico, estas “novelas que abordan el pasado” exhiben su ficcionalidad diferenciadora y su potencial crítico al proponer la literatura como ese discurso que reescribe en clave simbólica y con estrategias figurativas peculiares lo interesadamente borrado por la historia. Encarnan lo otro de ese discurso que enmascara su eficacia política al disimular que la verdad de todo relato acerca de lo efectivamente ocurrido se inscribe en una lucha por el poder.

C) Nuestra propuesta de estudio: línea de ejecución, programa de autor y textos específicos

⁴⁵Jameson, Frederic: Op, cit., p. 57.

⁴⁶ “...la ideología no es algo que informe u ocupe la producción simbólica; más bien el acto estético es él mismo ideológico, y la producción de una forma estética o narrativa debe verse como un acto ideológico por derecho propio, con la función de inventar «soluciones» imaginarias o formales a contradicciones sociales insolubles.” Cf. Jameson, Frederic: Op. cit., p. 64.

⁴⁷Cf. Genette, Gerard: *Ficción y dicción*.

⁴⁸ “... los textos más significativos desde este punto de vista reflexionan no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado. Son, en este sentido, ficciones interrogativas de lo real y autoconscientes de los medios y las formas de su interrogación.” Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston, Daniel y otros: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, p. 42.

⁴⁹Cf. Moyano, Marisa y Aguilar, Hugo: “Realidad, historia y verdad: entre la totalidad y el fragmentarismo”, Revista **Borradores Nº 5**.

⁵⁰Cf. Perilli, Carmen: “Historia y Literatura: La Trama como Construcción”, en *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, pp. 23 - 33.

I) Introducción

Basándonos en la noción de “novela que aborda el pasado”, intentaremos explorar las relaciones entre el discurso histórico y el discurso literario mediante el estudio de un corpus de novelas de autores argentinos contemporáneos. La noción elegida nos será útil para indagar los procesos de producción de sentidos de cada uno de los textos escogidos, sus estrategias textuales y su validez histórica, es decir sus aportes a la reinterpretación crítica y polémica de la historia argentina. En función de la misma, trazaremos algunas líneas de ejecución y programas de autor.

II) Una “novela que aborda el pasado”. Caracterización general

Una novela que aborda el pasado resulta un “relato contraideológico” ya que, en su construcción del referente, acomete una lectura crítica de lo que ya ha sido referido por el discurso histórico con el propósito de revisar o de cuestionar la hegemonía de este último.

Nos interesa remarcar la idea de construcción del referente para, por un lado, insistir en la naturaleza construida, textualmente elaborada, de los acontecimientos narrados por la novela y, por el otro, señalar que los hechos de los que se ocupa el historiador también han sido referidos, organizados en el espacio de una trama desde ciertos criterios, entre los que no son ajenos las relaciones de poder. Así como los acontecimientos que se narran en un relato histórico se corresponden con un orden discursivo que simula ser una simple reproducción del orden de lo real, una “novela que aborda el pasado” pretende desmontar o, al menos exhibir, ese mecanismo semiótico sin ocultar su propio estatuto ficcional, su carácter imaginario.

En esa construcción del referente la idea misma de lo histórico se ve amplificada y abarca zonas (sucesos, acciones, actores, motivos, finalidades) que el historiador suele dejar fuera de su campo de trabajo. Uno de los desafíos que una “novela que aborda el pasado” pone en práctica consiste en revivir el pasado, en no considerarlo algo clausurado y desierto. Lo visita y requisa, pero sin curiosidad arqueológica o mero afán reconstructivo. Busca allí -en lo que efectivamente pudo haber sucedido- un depósito de interrogantes, de huellas capaces de diagnosticar el presente, de embrionarios pronósticos para el futuro. De ese modo se torna una suerte de pesquisa para la cual la historia es también una ficción: un relato producido por determinados motivos y para determinados fines, una manera de ver y valorar los acontecimientos, y no un objetivo y neutral reflejo de los mismos.

Producto de un cruce de inteligibilidades, una “novela que aborda el pasado” no sólo convoca al discurso historiográfico sino también a otras variantes de la memoria, individuales y/o colectivas. A veces el ejercicio de la memoria se asienta sobre otras especies de conocimientos, el mítico por ejemplo. Ciertas formaciones sociales conservan su propia historia y preservan su identidad valiéndose de una dimensión simbólica y de un tipo de relato diferentes del discurso y del conocimiento histórico; dimensión y relato, cosmovisión y racionalidad que hay que observar en lo que tienen de específico. Con ellos dialogará, fiel a su intención contrahegemónica, una novela que aborda el pasado.

Concebida como una alegoría respecto de su momento de producción coetáneo y simultáneo, una novela que aborda el pasado, sin haberse propuesto intencionalmente la narración de hechos históricos, puede constituirse luego, por una posterior operación de lectura, en un registro particular de un segmento y de un período de la historia. Ella

misma deviene entonces lectura del pasado, incluso material para el historiador, texto que refiriendo oblicuamente su presente se ha vuelto examen político de la historia.

Además, una “novela que aborda el pasado” se permite citar otras modalidades discursivas, otros saberes particulares (el de la teoría literaria, el de la ciencia en general) para indicar el carácter ficcional de la historia y de las interpretaciones que ésta entrega como si fueran meras constataciones, puras transmisiones de información objetivamente verificable. Así se convierte en un tejido de textos, en un espacio abierto y descentrado por el que circulan relatos y fragmentos de voces que interpelan, desde la periferia, a la historia y exhiben su dominio ideológico, su simulada condición de discurso en cuya trama se inscriben las relaciones de poder.

III) “Línea de ejecución” y “programa de autor”

Para establecer el corpus de textos que habremos de estudiar a partir de la noción de novela que aborda el pasado, decidimos proponer ciertas cadenas de textos partiendo de un dato obvio, la fecha de publicación de los mismos. Se trata de obras publicadas entre 1969 y 1995.

Luego hablamos de tendencias o líneas de escritura que atraviesan esos textos narrativos de ficción, esas “novelas que abordan el pasado” y que pertenecen a diferentes autores; más allá de las especificidades estilísticas y de las visiones de mundo que éstas portan, las uniría cierto parentesco, algo así como un aire de familia, una zona de contacto. A esa familiaridad, a esa cercanía la hemos llamado: línea de ejecución, y para nosotros cumple la función de principio que nuclea, con una finalidad heurística, un haz de textos de variada autoría. Más que una definición general, la línea de ejecución consiste en una hipótesis que nos permitirá relacionar interdiscursivamente “novelas que abordan el pasado” producidas por diferentes autores.

Por su parte, la “función autor” nos es útil para el propósito de abordar varios textos que llevan idéntica firma, y conforman eso que suele denominarse una “obra”. Sin perder de vista que una obra no es un simple conjunto homogéneo o un proceso continuo sino un campo dinámico y en constante gestación, hemos recurrido a la noción de programa de autor para emprender el estudio de series de textos, los que atribuibles a un mismo autor presentarían sin embargo marcas singulares, rasgos cuya particularidad no provendría únicamente de un ordenamiento cronológico (el que daría cuenta de cambios acaecidos en las distintas etapas de un mismo proyecto creador) sino -y esto es lo que intentaremos mostrar- de intencionadas elecciones estéticas vinculadas a una visión del mundo en interacción con contextos políticos.

Así, nuestros individuales objetos de estudios -novelas escritas y publicadas en el marco de la narrativa argentina contemporánea- se definen en el cruce entre programa de autor y línea de ejecución, en cuanto realizaciones particulares de distintos programas virtuales de “novela que aborda el pasado”.

Consideramos que este tipo de abordaje nos permite una interacción con los textos que podríamos llamar lectura transversal, la que opera como modo interpretativo: una política de atribución de sentidos en el marco más vasto de los procesos de circulación y significación de los discursos sociales.

NOTA: El propósito teórico de la **Introducción** podría leerse como un esfuerzo conceptual de desprendernos de las comillas que cercan la expresión “novela histórica”.

Nuestra propuesta de sustituir esa denominación por la de “novela que aborda el pasado” debe entenderse como la enunciación de una metáfora que señala la emergencia de un campo de problemas nuevos y la concomitante necesidad del uso de una herramienta conceptual igualmente nueva. De allí que la formulación “novela que aborda el pasado” indique menos la clausura y solución final de las cuestiones teórico prácticas implicadas por la noción de “novela histórica” que el replanteo de un dominio a investigar. La persistencia de las comillas exhibe el estado tentativo y provisorio de un programa de investigación en vías de desarrollo; y desnuda tanto nuestras vacilaciones teóricas como la inminencia de un obstáculo epistemológico de compleja eliminación.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland: “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, Barcelona, 1994 (2da. edición).
- Belvedresi, Rosa: “El relato acerca de nosotros mismos”, Facultad de Filosofía y Letras /UBA/CONICET, Trabajo presentado en las **Primeras jornadas de Filosofía del Comahue** (septiembre de 1994).
- Bueno, Mónica: “La utopía: entre la historia y la ficción”, en Calabrese Elisa T. et al: *Itinerarios entre la historia y la ficción. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994.
- Calabrese, Elisa T.: “Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual”, en Calabrese Elisa T. et al: *Itinerarios entre la historia y la ficción. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994.
- Carr, Edward: *¿Qué es la historia?*, Planeta, Barcelona, 1984.
- Danto, Arthur C.: “Oraciones narrativas”, en *Historia y narración*. Paidós, Barcelona, 1989.
- Fassi de Astegiano, María Lidia: “La historia, ¿otra ficción?”, Ficha de Cátedra, Seminario de investigación sobre novela histórica, Departamento de Lengua y Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, 1993.
- Foucault, Michel: “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”, en *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992 (3ra edición).
- Genette, Gerard: *Dicción y ficción*. Lumen, Barcelona, 1993.
- Jameson, Frederic: “Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico”, en *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Visor, Madrid, 1989.
- Jitrik, Noé: “El discurso de la novela histórica”, en *Historia e imaginación. Las posibilidades de un género*. Editorial Biblos, Buenos Aires, 1995.
- Le Goff, Jacques: *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Paidós, Buenos Aires, 1991.
- Moyano, Marisa y Aguilar, Hugo: “Realidad, historia y verdad: entre la totalidad y el fragmentarismo”. Revista **Borradores N° 5**, Río Cuarto, Agosto de 1995.
- Perilli, Carmen: “Historia y Literatura: La Trama como Construcción”, en *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994.
- Quéré, Louis: “L'événement «sous une description»: contraintes sémantiques, croyances stéréotypiques et «natural facts of life as a morality»” (“El acontecimiento «bajo una descripción»: contratos semánticos, creencias estereotipadas y «natural facts of life as a morality»”), en **Protée, Théories et pratiques sémiotiques**, vol. 22, número 2, primavera de 1994, pp. 14-28, traducción al castellano de Marita Novo y José Di Marco.
- Ricoeur, Paul: “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, en *Texto, Testimonio y narración*. Editorial Andrés Bello, Chile, 1983.
- Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y ficción literaria”, en Balderston, Daniel y otros: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Estudio, Buenos Aires, 1987.
- Verdugo, Iber: *Hacia el conocimiento del poema*. Hachette, Buenos Aires, 198...

-Veyne, Paul: “Ni hechos ni geometral: tramas”, “Por pura curiosidad por lo específico” y “Causalidad y retrodicción”, en *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Alianza, Madrid, 1984.

-White, Hyden: “Prefacio”, “La importancia de la narrativa en la representación de la realidad” y “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*. Paidós, Buenos Aires, 1992.

CONFIGURACION DE UNA INTELIGIBILIDAD DE LA TRAMA HISTORICA A PARTIR DE UNA DIMENSION MITICA

El programa narrativo de Héctor Tizón y *La vida entera*, de Juan Martini: Aproximaciones y distanciamientos

INTRODUCCION: EL MITO COMO UNA MATRIZ DISCURSIVA

En nuestro estudio de un conjunto de "novelas que abordan el pasado" -dentro del marco de una problemática mayor, la de la relación de intertextualidad entre el discurso narrativo-ficcional y el discurso narrativo-histórico- reconocemos una línea que ejecuta la configuración de una inteligibilidad de la trama histórica apelando a una dimensión mítico-simbólica.

Este tipo específico de ejecución envía al reconocimiento de rasgos prototípicos de la materia del discurso mítico: tradición comunitaria, tiempo sagrado y primordial, remisión a los orígenes, evocación de una cosmogonía, presencia de una totalidad, recurrencia al pensamiento analógico, etc.⁵¹.

⁵¹ Las siguientes nociones, tomadas de *Mito y realidad* de Mircea Eliade, reseñan las características elementales de la dimensión mítico-simbólica en tanto cosmovisión:

-el mito constituye un hecho humano, social y comunitario, que remite a una tradición sagrada y que hace referencia a "una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa" (Capítulo 1, p. 7);

-el mito relata una historia sagrada, un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial. "Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*." (ídem, p. 12);

-el mito es una historia verdadera porque "se refiere siempre a *realidades*." (ídem, p. 13).

-funciona como "el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas." (ídem, p. 13);

-la reactualización del mito, en cada una de sus ritualizaciones, reinstala el tiempo primordial, sagrado, en el decurso del tiempo profano: "Al «vivir» los mitos se sale del tiempo profano, cronológico y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo «sagrado», a la vez primordial e indefinidamente recuperable" (ídem, p. 24);

-todo mito es cosmogónico y la realidad que funda cobra existencia por la naturaleza mítica de su origen. Se trata de una realidad en la que todos los planos que la conforman coexisten y se relacionan dentro de un mismo estrato, sin jerarquías, configurando un todo global y único.

Como otra vía de definición del mito, Maurice Godelier en *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas* nos propone una caracterización de la estructura del pensamiento mítico a través de los siguientes rasgos:

-"toda mitología tenderá a constituirse como un sistema cerrado, sin principio ni fin" (cap. 14, p. 380);

-es un sistema de pensamiento analítico y sintético a la vez: "no puede aparecer más que como pensamiento *intemporal* que se remonta hacia el origen de las cosas y descubre su fundamento originario y copresente." (ídem.);

-es un pensamiento analógico que responde a principios formales y a reglas de aplicación; forma un álgebra, en el sentido de un sistema de combinación y transformación: "El pensamiento analógico emplea principios que constituyen las condiciones formales *a priori* de todo razonamiento demostrativo que se despliegue en un discurso trabado y coherente, sea cual fuere el contenido del discurso: mítico, religioso, filosófico o científico." (ídem, p. 381).

Sin embargo, nuestro interés en este aspecto de la narrativa de Tizón (y de un texto particular de Martini) no es antropológico ni etnológico. Nos ocuparemos de lo mítico sólo en tanto un metacódigo, una matriz discursiva o un género.

Según nuestra hipótesis, las novelas de Tizón (y de manera homóloga, *La vida entera* de Juan Martini) invocan y reactualizan la experiencia histórica de ciertas formaciones culturales cuyo medio excepcional de representación de la realidad era precisamente el mito⁵².

Es Hayden White⁵³ quien señala que el mito, en su calidad de discurso, funciona como una posibilidad de representación del mundo en cuyo contexto el orden de lo imaginario y el orden de lo real se superponen y conviven recíprocamente; en su esfera no resulta necesaria la dicotomía ficción / realidad. Tal dicotomía cobrará vigencia sobre todo en el siglo XIX, cuando se instituye la distribución discursiva que pretende disociar el ámbito de lo ficcional (literario) del ámbito de lo real (histórico). Así literatura e historia se presentan -bajo ese paradigma ideológico- como dos géneros que pueden compartir una forma semejante pero contenidos diferentes: narraciones de hechos reales para el historiador y narraciones de hechos imaginarios para el novelista.

La estrategia textual que orienta la propuesta narrativa de Tizón subvierte notablemente la presunta validez de tal distribución de discursos porque restituye al marco de lo mítico el relato de la historia: ciertas comunidades conservan su pasado y su identidad cultural mediante una representación de su experiencia comunitaria en base a un tipo de relato más próximo a lo mítico. De manera semejante Martini, en la novela ya mencionada, apela a la dimensión mítico-simbólica para dar forma a una alegoría política.

Lo mítico en relación con lo histórico: una textualidad singular

Estaríamos entonces frente a una textualidad que reelabora acontecimientos históricos a partir de una relación dialógica entre los discursos histórico y mítico, relación que asume la forma de un cruce de inteligibilidades que provoca la aparición de una nueva discursividad.

Según los casos, dicho cruce puede reconocer distintas manifestaciones:

- +la difuminación de los acontecimientos históricos y el predominio de otro tipo de hechos (sobrenaturales, fantásticos, etc.) que generan la actualización de un verosímil transhistórico;
- +la apropiación de procedimientos discursivos típicos del relato mítico yuxtapuestos a acontecimientos históricos, acontecimientos que sin embargo conservan el sentido canónico asignado por el discurso histórico;
- +la alternancia de ambas discursividades que no llegan a sintetizar en otra forma/sentido; etc.

⁵² Para un enfoque específicamente cultural sobre la dimensión mítico-simbólica en la narrativa de este autor, ver: Heredia, P.: "El texto de la realidad histórica y la cultura popular: Una aproximación al estudio de la cultura popular regional y sus fundamentos míticos simbólicos en Héctor Tizón", en *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea* pp. 87-106.

⁵³ White, H.: "La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual", en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, pp. 41-74. Todo el artículo se dirige a refutar la validez epistemológica de tal distribución discursiva y a establecer el carácter imaginario, es decir: ficcional, de la narrativa histórica como representación alegórica, figurativizada y simbólica de la realidad.

Desde nuestro punto de vista, las novelas de Tizón⁵⁴ -nos dedicaremos a su análisis en el punto siguiente- realizan esta línea de ejecución de lo histórico de un modo particular, no comprendido dentro de los casos antes señalados, ya que en los textos del jujeño, tanto lo mítico como lo histórico son sometidos a redefinición⁵⁵.

⁵⁴ Héctor Tizón, escritor y abogado, nació en 1929, en Yala, Jujuy. Su obra como narrador comienza con *A un costado de los rieles*, un libro de cuentos de 1960, al que le siguieron las novelas *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975), *La casa y el viento* (1984), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988) y *Luz de las crueles provincias* (1995) y los volúmenes de cuentos *El jactancioso y la bella* (1972), *El traidor venerado* (1978), *Recuento* (1985) y *El gallo blanco* (1992).

Un señalamiento recurrente en los estudios críticos sobre la narrativa de Tizón consiste en subrayar una constante de índole espacial, el territorio de la puna como ambiente de lo narrado. Lo anterior conduce, por un lado, a catalogarlo -en el marco de la literatura argentina- en tanto escritor regionalista y dentro del conjunto de escritores que ejercieron una transformación en el regionalismo tradicional (Juan José Saer, Juan José Hernández, Daniel Moyano, etc), a partir de la puesta en práctica de una serie de procedimientos en la escritura que renovaron el pintoresquismo convencional (cambio e interjuego de perspectivas, polifonía en la narración, fragmentariedad en la construcción del relato, apelación a diversas matrices discursivas y a distintos discursos sociales, etc.). Por el otro lado, ese mismo enfoque sitúa su obra en el corpus mayor de la literatura latinoamericana postulando el predominio de una cosmovisión ligada con lo mítico-simbólico. Dicha cosmovisión sostiene una concepción del espacio como "territorio mítico", como ámbito de reedición de discursos y saberes comunitarios, anónimos, orales, propios de la socio-región que se literaturiza. Esta última consideración emparenta los textos de Tizón con los de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, etc.

Otra línea de abordaje crítico caracteriza su narrativa como una de las variantes posibles de la novela histórica (aquella que aborda el pasado histórico a partir de una doble relación de acercamiento/distanciamiento respecto del discurso y del saber de la historia). Desde esta perspectiva pueden filiarse los textos de este autor con los de otros autores argentinos (Andrés Rivera, Ricardo Piglia, Juan Carlos Martini, etc).

Ambas tendencias coinciden en reconocer en Tizón una concepción de escritura entendida como modo discursivo de reelaboración de la oralidad, como vía de recuperación del pasado y como crítica de la historia, en sus dos acepciones: en tanto dimensión humana y social y en tanto discurso que refiere lo histórico.

Dicha noción se confirma en algunas de las apreciaciones del propio autor con respecto a la literatura, al acto de narrar y al lenguaje, aparecidas en la entrevista de Graciela Speranza (**Página/12**, Suplemento Primer Plano, 22 de noviembre de 1992):

"...Se cuenta la misma historia con ligeras variantes, cosa que a mí siempre me ha impresionado porque es como ver la puesta en escena del procedimiento narrativo del punto de vista. En el fondo hay una gran desconfianza en la versión acabada de una historia.";

"(respecto del trabajo del escritor con los materiales históricos)... en ese momento uno está de alguna manera, además de plagiando al historiador -en el sentido sajón que tiene el plagio-, dando rienda suelta a una libertad hermenéutica, interpretativa. Un escritor tiene esa ventaja sobre un historiador: puede hacer con sus personajes lo que se le dé la gana.";

"El escritor tiene que estar atento al habla, en las salas de espera, en misa, en lo que sea. Porque las palabras no son solamente sonidos, sino imágenes. Creo que soy un gran «voyeur del oído».";

"La seguridad se puede tener, y con reservas, en la geometría pero no en los sentimientos ni en la literatura. Esa especie de territorio no amojonado, como un tembladeral, ésa es la materia literaria. Lo demás es materia para otras investigaciones. En las relaciones humanas como en la literatura lo claramente expreso no sirve. Para narrar sirve la ambigüedad, la duda, la inseguridad."

⁵⁵ Para el estudio particular de las obras de Tizón buscamos establecer relaciones entre sus distintas obras y tratamos de conectar su programa de autor con otras líneas de ejecución de la novela histórica en la narrativa argentina. Fundamentalmente centramos nuestro estudio en los textos de la "trilogía" y en *La casa y el viento*. También incorporamos dos aproximaciones sintéticas a *El hombre que llegó a un pueblo* y *Luz de las crueles provincias*.

EL PROGRAMA NARRATIVO DE HECTOR TIZÓN

En la propuesta narrativa global de Tizón lo mítico y lo histórico no se excluyen sino que se complementan con el propósito de generar un proceso de semiosis en el que se opera una temporalización de lo mítico a la par de una descronologización de lo histórico.

La narratividad de estas novelas reconoce un carácter fragmentario y discontinuo: el lector asiste a la ejecución de distintas situaciones de enunciación y se enfrenta con diversos enunciados, relatos que se van entretejiendo sobre la base de matrices discursivas de origen oral, colectivo y anónimo (por ejemplo, los cantares).

La historia: trama y relato

Qué historia contar y cómo narrarla

Con relación a una serie de interrogantes (qué historia es la que se narra y cómo se ejecuta tal narración, qué trama socio-histórico-política se selecciona, qué concepción de la historia se elabora y qué noción de narratividad se operativiza en estos textos), el programa narrativo de Tizón parece orientarse por esta intención: abordar la historia desde las memorias individuales, las cuales reconocen un sustrato común o marco de experiencias compartido (son restos de una memoria colectiva), que condensa y despliega una cosmovisión de índole mítica.

Esta vía aporta la recuperación de otra historia no registrada por la mirada legitimadora de la historia oficial. Se configura otra visión de lo histórico asentada en la oralidad como matriz discursiva y en lo mítico como elaboración particularizadora y contextualizadora de lo histórico. No sólo se trata de una perspectiva revisionista de la historia sino, más aún, de una mirada configuradora que amplía lo histórico remitiendo a otra dimensión relacionada con lo mágico, lo fantástico, la lectura paradigmática de desciframiento, una dimensión simbólica.

Desde este particular punto de mira se sitúa la trama de acontecimientos narrados (actores y escenarios) en un ámbito sociocultural específico (Antiguo Virreinato del Perú), en el cual operan ciertas pautas de elaboración y circulación de discursos, saberes, experiencias tanto individuales como colectivas, no registradas por el discurso histórico institucionalmente legitimado (visión globalizante y centralizada)*.

De lo anterior se deriva una concepción de la historia que podría especificarse como:

- una trama de acontecimientos configurada por materiales heterogéneos, de diversa procedencia e índole, que relega a un segundo plano y diluye la jerarquía, en tanto que referentes obligados de lo histórico, de los grandes acontecimientos y de los grandes actores. Integran esta trama hechos que no constituyen hitos de gran relevancia y personajes que no son héroes para la mirada del discurso dominante, pero que protagonizan y vertebran la dimensión histórica particular de una comunidad;
- un relato hecho de relatos, con focalización múltiple⁵⁶, con idas y vueltas en el tiempo, un relato predominantemente de palabras, con una línea indicial marcada que opera por

* Nos referimos sobre todos a los textos que conforman "la trilogía".

⁵⁶ Los narradores de versiones adoptan como modo de elaboración y de presentación de esas versiones la matriz discursiva de la oralidad. Esto imprime en sus relatos los siguientes rasgos: puesta en escena de la situación de enunciación, fragmentariedad, discontinuidad, discurso en constante hacerse, etc. Cada versión reelabora, en forma perspectivada e inacabada, algún aspecto de lo histórico. El conjunto dinámico e interactivo de las versiones configura un todo discursivo que -a la manera del relato mítico- continuamente se estructura y desestructura, se reformula, no acaba de conformarse.

iteración. Este modo narrativo se diferencia de la narración histórica prototípica, entendida como el relato singulativo, cronológico, consecutivo y lineal, de características principalmente fáctico-pragmáticas.

Dos grandes inflexiones

Nuestra hipótesis de trabajo en este punto del estudio es que en las distintas obras de Tizón el programa narrativo antes descrito reconoce dos grandes inflexiones:

a) La trilogía⁵⁷, integrada por *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972) y *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975).

Considerando un eje diacrónico, las tres novelas dan cuenta de un largo período histórico que agrupa, a distintos niveles, varios acontecimientos de diferentes proporciones: creación del Virreinato del Río de la Plata, guerras de la independencia (en particular el Exodo jujeño), instalación del ferrocarril, construcción de caminos, desaparición de poblados, etc.

Sobre el eje sincrónico, cada uno de estos textos efectúa un recorte interpretativo particular del período y del conjunto de sucesos que discursiviza, presentándose como una opción narrativa singular.

b) *La casa y el viento* (1984), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988) y *Luz de las crueles provincias* (1995). Con estas novelas, el programa narrativo de Tizón adquiere una modalidad narrativa diferente de la predominante en los textos agrupados con el nombre de "trilogía". Más allá de las diferencias temáticas obvias (la dictadura militar, en el texto de 1984; el proceso inmigratorio, en el de 1995), el punto de viraje consiste en una elección narrativa que torna al relato lineal y a la narración monológica. No obstante, un sustrato común une vigorosamente ambas etapas: lo simbólico y lo mítico continúan operando (de manera específica en cada novela) como vías de acceso a lo histórico.

La trilogía

Exploraremos a continuación la trilogía basándonos en el siguiente orden: *Sota de bastos, caballo de espadas, El cantar del profeta y el bandido* y *Fuego en Casabindo**.

⁵⁷ Nos atenemos a las expresiones de Tizón, registradas en la entrevista preliminar de Horacio Salas en la primera edición de *El cantar del profeta y el bandido*: "Originalmente he pensado que la idea debía tener tres ciclos, por decirlo así -los tres actuando concéntricamente dentro de la estructura general- el primero se desarrolla desde mediados del siglo XVIII hasta comienzos del XIX, el segundo comienza con el Exodo jujeño y se extiende hasta casi donde llega *Fuego en Casabindo* y *El Cantar del Profeta y el Bandido*, y el tercero comenzará con la llegada del ferrocarril a La Quiaca. Ambiciono que dentro de la obra quede registrado todo: el hombre y su historia, con sus pormenores y pecados y epopeyas, dentro de este mundo cerrado. No es poca cosa y, además, sé que la intención no basta. Por razones de espontaneidad *Fuego en Casabindo* se escribió primero, luego el *Cantar*, ahora he terminado la que abarca hasta comienzos de la guerra gaucha y no tiene título.", pp. 10 y 11.

El orden en que estudiaremos las obras no coincide con la producción cronológica de las mismas. Esto se debe a que consideramos que en *Sota de bastos, caballo de espadas* el programa narrativo de Tizón se encuentra en su etapa más consolidada. Después nos situaremos en las otras dos novelas para rastrear cómo se ha ido configurando - sucesiva y discontinuamente - esta propuesta.

Teniendo en cuenta los acontecimientos del entramado que se reelaboran, *Fuego en Casabindo* los ubica en una etapa posterior al éxodo jujeño y *El cantar del profeta y el bandido* narra hechos también ulteriores a los de *Sota de bastos, caballo de espadas* pero recupera el hito central de *Fuego en Casabindo* (la batalla de Quera).

1. *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975): Genealogía de lo utópico

Estructura narrativa general de la novela

En *Sota de bastos, caballo de espadas*^{*}, se aborda un suceso particular de la Guerra de la Independencia, el éxodo jujeño (1812), a través de un relato articulado en dos grandes partes ("Pulperos, caballeros y pordioseros" y "El centinela y la aurora"). Cada una de éstas, reconoce dos tramas de acontecimientos histórico-políticos diferentes.

En la primera parte, se convocan difusamente algunos hechos inscritos como tales en el discurso y en el saber históricos, por ejemplo: la invasión napoleónica a España y el descuartizamiento de Tupac Amaru. Sin embargo, éstos no ocupan el centro del relato sino que son narrados en función de su incidencia en el proyecto del personaje de Urbata; el lector accede a ellos, los conoce y reconoce en tanto efectos para el itinerario del actor en cuestión. Los eventos que sí ocupan el núcleo del relato conforman una segunda trama y aparecen mitologizados, perteneciendo a una dimensión sobrenatural, fantasmagórica y simbólica: la desaparición del hijo de Urbata y Teotilde tras el chanco blanco, la llegada del hombre del catalejo, la presencia de la molinera y los gansos, etc. Esta segunda clase de episodios no sólo compite por una jerarquía histórica con los del primer grupo (efectivamente reconocidos en su valor de "hechos de la historia"), sino que además funciona por diferencia como un fondo que tiñe aquellos eventos, los resignifica, y reclama para sí cierto estatuto histórico; ese dispositivo que pone en la superficie una tensión entre lo reconocible y legitimado (por ser parte de un saber y de un discurso) y lo indeterminado y dudoso (porque proviene de una tradición cuyas fuentes se tornan difíciles de comprobar) ejerce una función capital en la producción de sentido de la totalidad del programa narrativo de Tizón.

En **SBCE** además aparece un conjunto de objetos y de actores que concentran e irradian connotaciones simbólicas que actualizan la dimensión mítica: el hombre con la estrella en el dedo, el huésped del catalejo, la espuela impar de plata, la rima perdida, la flor que se borda, etc. Dichos elementos revisten distintas funciones acordes con la relación que los sujetos establezcan con ellos (valor de signo, de instrumento, de posesión, de destinación, etc).

En la segunda parte, por un lado, la narración se vertebra en torno de la figura de Belgrano (personaje reconocible en el recorte del entramado histórico). Esta actorialización se efectúa abordando facetas no habituales en la configuración de un héroe: no se construye al actor siguiendo el canon (facetas públicas de relevancia) sino que se abordan aspectos privados o no heroicos de su actuación. Dicho procedimiento, permitiría leer este texto como una reelaboración de la noción de héroe épico-histórico.

Por otro lado, la narración retoma el itinerario del personaje desaparecido (el hijo de Urbata y Teotilde) en la fase del retorno y con el rol de caudillo de las milicias populares. Esto se ejecuta a través de la estrategia narrativa de múltiples versiones que se recortan, superponen y saturan parcialmente y reenvían, en el orden de la significación, a una dimensión mítico-simbólica.

Considerando los procedimientos narrativos y las estrategias productoras del sentido, en *Fuego en Casabindo* se encuentran en ciernes aquéllos que articularán *El cantar del profeta y el bandido* los que, a su vez, preanuncian los que configuran el universo literario de *Sota de bastos, caballo de espadas*.

^{*} Citaremos el texto como **SBCE**.

Dos textualidades en pugna

Se presentan dos textualidades que oponen la primera y la segunda parte entre sí. Una de ellas, la que caracteriza a "Pulperos, caballeros y pordioseros", reconoce los siguientes rasgos: predominio del relato de palabras, del plano noológico, de las idas y vueltas en el tiempo; prevalencia de la línea de indicios que se saturan y semirrecubren a lo largo de las distintas versiones, convocando una lectura paradigmática (los informantes de espacio y de tiempo también se invisten de una función indicial y generan un efecto de desanclaje desverosimilizante). Se instaura una dimensión mítico-simbólica. Esta se hallará en continua tensión con el verosímil histórico de los acontecimientos sociopolíticos.

De esta pugna resulta, por lo menos en esta parte de la novela, el predominio de la dimensión mítico-simbólica que replantea al verosímil canónico y plantea un nuevo verosímil sustentado en otra cosmovisión.

En "El centinela y la aurora", los polos de la tensión se invierten con mayor peso de lo histórico. Esto genera una textualidad caracterizada por un orden lógico-cronológico predominante, un relato de acontecimientos de referencia histórica reconocible que propicia la lectura sintagmática de esta diégesis en la que se destaca el nivel pragmático de las acciones. Aparecen otros actores y se siguen sus recorridos en el relato (Blas del Tineo, Juan el adobero, Santa Magdalena, la molinera, los jugadores, Desiderio, el padre Urreta, el coronel Balderrama, el coronel Huicí, la vieja, etc.). El relato de base se diversifica, prolifera, deviene en varias líneas narrativas en el marco de enunciaciones contemporáneas y simultáneas, algunas de las cuales reenvían al lector a la primera parte, retomando elementos indiciales y simbólicos ya presentados (referencias al personaje de Urbata y al caudillo popular: la espuela de plata, el catalejo, la estrella en el dedo, etc.).

Sin embargo, en esta segunda parte se reconoce, más que la preponderancia absoluta de la dimensión histórica, una marcada polémica entre ambos términos que se muestra en la contraposición Caudillo/Belgrano.

Esta estrategia conduce a la transfiguración de ambos elementos de la dupla en cuestión. Los términos que en una primera instancia se enfrentan, se comunican luego sus rasgos constitutivos: lo mítico se historiza, lo histórico se mitologiza.

Esta operación, presente en las otras novelas que constituyen la trilogía, cobra relevancia en **SBCE** como procedimiento principal en la producción de sentido y se torna uno de los postulados centrales del programa narrativo de Tizón.

Sota de bastos, caballo de espadas como "novela histórica"

La novela instituye una actualización particular de un programa de novela histórica que consiste en rescatar las memorias de los individuos, ya de modo predominante, ya en combinación con la memoria colectiva⁵⁸. Lo mítico opera como vía de ingreso oral de lo histórico mediante una pluralidad de versiones y sienta las bases de una inteligibilidad diferente de lo real- histórico.

Esta realización, la de **SBCE**, reescribe a su modo las reglas de juego del género, proponiendo una concepción de narratividad relacionada con una textualidad en tramos, polifónica y dialógica, que alterna una lectura de dos caras: la mítico-simbólica con la histórica.

Eje semántico: Origen y constitución de un proyecto comunitario

⁵⁸Cf., Fassi de Astegiano, María Lidia: La historia, ¿otra ficción?.

Formación y realización del caudillo

Con relación al núcleo semántico de la novela, el eje que atraviesa la totalidad de la misma puede ser denominado como el origen y la constitución de un proyecto comunitario de cambio, ruptura y liberación respecto de un orden preestablecido.

Este proyecto se configura alrededor de la isotopía del caudillo, elemento de unión a la vez que de diversificación entre las dos partes de la novela:

-En I, se lleva a cabo la etapa de formación del caudillo; esta fase no está narrada y dicha elisión se repone en sucesivos tramos de la segunda parte. Este restablecimiento de información reviste carácter connotativo: la simbología del enviado (estrella en el dedo, catalejo, espuela de plata, chanco blanco) ocasiona en la gente del pueblo la atribución del rol de salvador.

-En II, se ejecuta la fase de realización del legado. Esta se narra desde una pluralidad de versiones que no terminan de confluir y que remiten al lector a una concepción dinámica y abierta de conformación de la identidad. La misma se caracteriza por los siguientes rasgos: convergencia de planos mítico e histórico, ubicuidad, saber reflexivo, indeterminación, combinación de lo no letrado con lo letrado, etc.

La actorialización antes descrita se conforma a partir del contraste con otro actor y con sus atribuciones: Belgrano que asume el rol de "caudillo" - mención explícita en la novela - y de representante del plano histórico. Cabe reiterar que los rasgos con que se caracteriza a Belgrano pertenecen más a la esfera de lo privado, de su historia personal, que a la de su desempeño público, tal como está registrado por el discurso historiográfico y por el tratamiento que recibe el héroe en el género épico⁵⁹.

Carácter utópico del proyecto comunitario

Basándonos en datos que brinda el paratexto de la novela (título general, título de cada parte, epígrafes), consideramos que el proyecto comunitario utópico se articula en un doble movimiento: ruptura de un orden preestablecido (determinaciones genealógicas, socioculturales, institucionales, etc) y apertura de un futuro cambio que la novela augura y deja por narrar*.

El título de la novela, "Sota de bastos, caballo de espadas", convoca a la memoria del lector datos de su enciclopedia en relación con la simbología de ambas figuras - lo criollo frente a lo hispano, el pueblo versus la caballería - que provienen del ámbito del azar, de lo lúdico. En el interior de la novela, se narra el juego de naipes y se alude a la pérdida del símbolo (espuela de plata) por parte del caudillo. Dicho despojamiento es detonante del proceso de la búsqueda. Lo azaroso es un rasgo que se transmite tanto a la cosmovisión que la novela propone como a la modalidad que asume la narración en sí.

El epígrafe, que al igual que el título engloba la totalidad de la novela, "En Jujuy no ha quedado ni un cajón vacío ni el badajo de las campanas. (del Informe de Pezuela al Virrey de Lima, 1814)", constituye un texto en el que se muestra la tensión entre la

⁵⁹Esta tensión entre lo privado y lo público con la que se aborda al personaje de Belgrano, está presente en el texto con la inclusión de documentos historiográficos, incorporados por un narrador en función de cronista, a la par de la focalización interna en Belgrano junto con la multiplicidad de versiones adjudicadas a otros personajes (por ejemplo, a su ayudante).

* Al respecto, cobra importancia la situación histórica de producción del texto (mediados de la década del 70), que incide en el cambio de dirección del programa narrativo de Tizón. A diferencia de las otras dos novelas que forman la trilogía (*El cantar del profeta* y *el bandido y Fuego en Casabindo*), en *Sota de bastos, caballo de espadas* subyace una noción no clausurada y proyectiva de la historia.

pertenencia genérica del mismo al grupo discursivo de los documentos históricos y su marcada expresividad, no previsible en tal tipo de textos. Connota el estado de carencia y vacío del escenario de la narración. Esta resultante crea un marco de expectativas respecto al proceso que causó dicho deterioro.

Los subtítulos, primer elemento distintivo de las dos partes de la novela, se contraponen en forma y contenido: "Pulperos, caballeros y pordioseros" constituye una enumeración de sustantivos que hacen referencia a oficios y a grupos sociales de pertenencia.

Dicho subtítulo, puede leerse a dos niveles: como secuencia degradante de generación en generación, da cuenta de un destino cerrado; como alusión a actores sociales, señala la naturaleza comunitaria del actor que protagoniza el hecho histórico reescrito (Éxodo jujeño).

La expresión "El centinela y la aurora" coordina dos elementos singularizados por los artículos. En el interior de la novela, el primer sustantivo se actualiza por partida doble en las figuras de Belgrano y del caudillo, que cumplen el rol de vigilancia y de espera, aunque con signos opuestos. Por su parte, "aurora" hace referencia, en una lectura denotativa, al momento del día en el que se inicia la partida de la gente (éxodo) y, connotativamente, alude al tiempo augural de la utopía.

Por otro lado, a la segunda parte la precede un texto en función de epígrafe. Se titula "Donantes de guerra", tiene una estructura enumerativa e identifica con sus nombres propios a los sujetos que cumplen el rol anunciado en el título, a la par que nombra los objetos donados. Se cita la fuente de dicho texto -"Archivo capitular de Jujuy"- y se la reproduce de modo directo, conservando la ortografía original: "Rasón", "ausiliar", "Que camina".

Su efecto de sentido más global es el de la veracidad: se apoya en un documento histórico que registra la participación cooperativa de la gente del pueblo en el acontecimiento histórico-militar. Preanuncia asimismo el carácter plural y colectivo que asumirá la textualidad en esta segunda parte; como así también su rasgo de mayor verosimilitud histórica, a diferencia de la primera parte.

Le sigue a este epígrafe, un texto introductorio atribuible al autor en el que se propone un pacto abierto de lectura: "Esta puede ser la crónica de una antigua querrela...". En caso de que el lector acepte dicha propuesta, leerá el texto en el marco del juego de reglas que ese tipo de discursos instaura (referencialidad, verosimilitud, espacio-temporalidad, información, etc.). Hace referencia a un tiempo heroico representado por la valentía, el coraje, el arrojo, el desprecio de la propia vida en pos del honor, etc. ("...cuando los hombres montados a caballo que aguzaban su alma en el valor como sus cuchillos contra una piedra, eran más que una metáfora y eran sus vidas menos apreciadas que una copla;...")* , y a la guerra (núcleo temático puesto de relieve en esta segunda parte) como modo de resistencia y de lucha por lo propio.

Entre el mito y la historia

El paratexto antes descripto auspicia un entorno para **SBCA** desde el cual se deja leer:

* Este párrafo se filia directamente con el párrafo que abre *Fuego en Casabindo*, en el que se alude a un pasado heroico desde un presente devaluado.

Este tiempo heroico reviste los rasgos del tiempo primordial del que nos habla Mircea Eliade, como una dimensión temporal distintiva del relato mítico (Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Capítulo 1, *La estructura de los mitos*, pp. 12-13).

-la bipartición de la novela en el eje ruptura del orden ("Pulperos, caballeros, pordioseros") / apertura del proyecto utópico y colectivo ("El centinela y la aurora");
-la tensión irresuelta entre lo histórico (saber verificable, registrado en discurso documental, ubicado témporo-espacialmente, etc.) y lo mítico (saber colectivo, difuso, oral que alude a un tiempo remoto, etc.).

Sobre este par de oposiciones se asienta el proceso de producción de sentidos de la novela, la que puede leerse como un abordaje desde lo específicamente literario (narrativo-ficcional) de un acontecimiento reconocible en el entramado socio-político-histórico. Pero, también, como una actualización enunciativa del rito mítico de narrar para hacer presente una cosmovisión de otro modo irrecuperable. La narración entendida como memoria -función de recordación y tipo de relato que reinstala el tiempo mítico en tanto que motor del devenir de la historia- complejiza el carácter histórico de los referentes al remitirse a un saber y a un discurso que no responden a las cualidades socialmente atribuidas a la historia.

2. *El cantar del profeta y el bandido* (1972): Hacer memoria, recuperar la historia

Estructura narrativa general de la novela

La estructura narrativa general de *El cantar del profeta y el bandido* puede describirse de la siguiente manera*:

- la diégesis o conjunto de acontecimientos narrados en el primer relato, asume en esta novela la relación de un hecho global: el retorno del cura a su lugar de origen**. Se articula en dos partes :

*la convocatoria a misa a cargo del preso, dirigida a las mujeres del pueblo (primera parte);

*la conversación entre el Comisionado y el cura (segunda parte).

Ambas alternan tramos de relato atribuibles a un narrador omnisciente y tramos de relato contruidos desde la perspectiva de un personaje, ya sea el preso o el Comisionado.

* Para esta descripción utilizaremos las categorías de análisis del relato de G.Genette, presentadas en Figuras III. Vamos a referirnos a la novela en cuestión como **CPB**.

**La nominación de los personajes centrales de la novela se realiza a través del rol social que le es propio a cada uno, precedido por el artículo. Dicho procedimiento configura a los actores como arquetipos. De igual modo y desde el título mismo se presenta a los personajes que conforman el tema de la novela. En el desarrollo del texto, los protagonistas de los relatos (el profeta y el bandido) se constituyen en arquetipos míticos. El Comisionado, el preso y el cura son relatores que representan instituciones socio-políticas (gobierno, Iglesia, cárcel). Tanto el Comisionado como el cura encarnan las potestades del poder terrenal y divino, respectivamente, pero por la negativa ya que dichas instituciones no cumplen función alguna, son inoperantes dentro del mundo que la novela instaura. Frente a la oficialidad de estos dos relatores, el preso es la contracara. Ha sido testigo e incluso protagonista de lo narrado. Mantiene una supuesta relación de cercanía respecto de los personajes arquetípicos.

El Comisionado, el cura y el preso, en tanto relatores y arquetipos de orden social, recuperan a través de sus versiones la dimensión mítica de lo histórico.

Los arquetipos míticos reciben en las distintas versiones diferentes denominaciones. El profeta es llamado también Don Pelayo, al bandido se lo conoce también como el ladrón de Coranzulí, o como Umbenceslado Corimayo. Esta estrategia es notable en otras novelas del autor y muestra una actorialización que se va construyendo en la dinámica interactuante de las versiones, lo que implicaría una concepción plurívoca y variable de las identidades.

Esta estrategia ejerce modificaciones en el tratamiento de la información ("distancia", según Genette).

Cuando el narrador es omnisciente cumple las funciones prototípicas de propiciar un marco a lo narrado, de presentar a los personajes, de situar los hechos, etc. Se trata de un narrador omnisciente en tercera persona, ausente de la historia que narra (heterodiegético). Incorpora la metadiégesis a través del cambio de perspectiva y distancia, y del otorgamiento de la voz narrativa a los distintos relatores. Se reconoce además una función de cronista con relación a las versiones orales y también a los documentos escritos (textos jurídicos, historiográficos, etc.). Dicha función es registrable en las otras novelas de la trilogía.

De la historia de los otros a la historia de uno: los relatos del preso y del Comisionado

Cuando los personajes asumen el rol de relatores de las historias que tienen como tópico al profeta y al bandido, establecen un contrato de enunciación con quienes les solicitan el relato.

Al preso, son las mujeres quienes le requieren información acerca de Don Pelayo; al Comisionado, es el cura quien le demanda idéntica información. Poco a poco ambos relatores van abandonando en sus relatos el tema convocante y derivan en historias que los tienen a ellos mismos como protagonistas. En estos casos, el informador pesa más que la información que brinda.

El relato del preso

En lo que respecta al preso (primera parte), su historia se torna autobiográfica - modo de un relato de aprendizaje con marcas de picaresca-, e inserta otras historias (la del ladrón de Coranzulí, la relación del preso con la comadrona, el encuentro con el pirquinero, la de sus propios sueños, etc.) que funcionan como secuencias de un relato mayor, el de su vida: "Ya ven, señoras, cómo les estoy contando mi vida al pormenor."⁸ De acuerdo con este mecanismo, el relato se abre, deriva en otros y deja de cumplir con el pacto inicial para asumir otro pacto que lo reemplaza progresivamente. Se torna moroso, demorado y el referente es el propio relator y el mismo proceso de narrar: "¿Por qué cuento estos particulares?"⁹

Es un relato de palabras que oscila entre el estilo indirecto libre y el monólogo interior, sin limitaciones muy precisas. Este procedimiento de citación permite al lector acceder a la fase de elaboración del discurso entendido como proceso: el relator se enfrenta a los alcances y a las limitaciones de la memoria en este trabajo de recordación, y en el discurso producido quedan las huellas de dichas posibilidades e impedimentos¹⁰.

La información que se da y en la que se redunda no es la pertinente respecto del

⁸ *El cantar del profeta y el bandido*, p. 81.

⁹ *Idem ant.*, p. 55.

¹⁰ "... pero me doy cuenta de que en la cabeza de uno los recuerdos vienen siempre salpicados o mezclados, que si uno se los saltea se pierden y aunque se pierdan vuelven a aparecer y todo resulta a la larga, diciéndolo, igual que discurso de machado."; "Miren que es difícil contar, así a lo largo y de golpe; las palabras se pierden y los recuerdos van como nubes que se forman y deforman (...); yo creo que solamente dicho de catecismo está en orden, una cosa detrás de la otra; es distinto lo que nos pasa en la cabeza." *Idem ant.*, pp. 78 y 91, respectivamente.

tópico convocante y, a la vez, como mecanismo complementario en este juego regulador, se retacea la información de relevancia significativa. El relato se vuelve reflexivo-especulativo ("Sé que este mundo es el mundo" ¹¹) en torno a los acontecimientos que se evocan, y se enuncian preguntas retóricas referidas a la diferencia existente entre el tiempo evocado y el tiempo de la evocación (pasado/presente)¹².

Un tópico destacado en los pasajes reflexivos a cargo del preso, lo constituye la relación conflictiva, en tanto pertenencia y también rechazo, del hombre y el espacio: la tierra, entorno vital del sujeto, no sólo le brinda un marco para su existencia sino que contribuye a configurar su visión del mundo¹³.

Otra modalidad que alcanza en esta instancia el discurrir especulativo del preso consiste en la reflexión de este sujeto acerca de su condición de prisionero¹⁴.

El relato del Comisionado

Con respecto a la segunda parte, la historia a cargo del Comisionado, cabe consignar que responde a una estructura análoga a la del relato del preso. En lo general, el contrato discursivo es el mismo: un actor (el cura) solicita a otro (el Comisionado) la narración de la historia de Don Pelayo, saber que se entrega en forma de relato. Pero en este caso los actores en cuestión poseen como rasgo una jerarquía institucional (notada ya en la nominación de estos actores): la pertenencia al clero y al gobierno, respectivamente el reino celestial y el terrenal.

La relación cura/Comisionado, en tanto que enunciatario/enunciador, es simétrica y, en algunos pasajes, los roles se intercambian: el Comisionado demanda del cura respuestas en torno al destino histórico de Ramayoc¹⁵. Pero el tipo de interacción no permite que los actores se comuniquen sino que queda cada uno circunscripto al ámbito de su propio relato¹⁶.

Tanto las evocaciones del Comisionado como las explicaciones del cura¹⁷ resultan incompatibles. Son inconmensurables porque responden a distintos paradigmas, resumen la confrontación entre dos culturas: el párroco no puede aceptar las peculiaridades de otra concepción de la vida y del hombre que no sea la propia¹⁸; el Comisionado pone en tela de juicio los valores y las creencias que sustentan la cultura a la

¹¹ Idem ant., p. 29.

¹² "...¿Dónde está la clave de los rebuznos, de los cloqueos, de los mugidos, de los aullidos y los relinchos? ¿Dónde el lenguaje añejo de las miradas?" Idem ant., p. 76.

¹³ "¿Y cómo saber aquí, en estas tierras que uno está vivo? ¿En este silencio, en esta inmovilidad dura y tranquila?"; "... milagros muy imposibles en beneficio de esta tierra abandonada ya hasta por los cuervos." Idem ant., pp. 45 y 68, respectivamente. Este tópico constituye una constante que atraviesa toda la narrativa de Tizón, asumiendo en cada caso modalidades propias de ejecución.

¹⁴ "Más peor (*que estar preso*) es no saber a dónde ir, qué hacer, cómo va a vivir usted andando y andando en este país que es pura intemperie." Idem ant., p. 45.

¹⁵ "¿Qué será, señor, de este país del que todos se van? -Padre, despierte y digamé. ¿Qué perro enorme nos ha meado?" Idem ant., p. 129.

¹⁶ "Todo era un contrapunto de pensares y evocaciones entre el párroco y el Comisionado, cada cual con lo suyo y sólo topándose por razones de condescendencia." Idem ant., p. 140.

¹⁷ "Esta tierra no está madura para el Nuevo Testamento...Esta es la tierra del Pentateuco..."; "Ya lo ves, Comisionado; yo lo he dicho: ésta es la tierra del Antiguo Testamento." Idem ant., pp. 109 y 112, respectivamente.

¹⁸ "No quiero estar más aquí, no los entiendo, no los amo. Odio esta miseria, esta vaciedad, estos climas;..." Idem ant., p. 133.

que él mismo pertenece pero tampoco encuentra una respuesta alternativa en la argumentación del cura¹⁹.

En ambos casos, las respuestas no satisfacen las preguntas: la historia acerca del profeta que solicita el cura y que relata el Comisionado, deviene confusa, difícil de reconstruir y de significar, aunque el sacerdote encuentra en ella una clave de interpretación del estado actual de Ramayoc -la expulsión de Don Pelayo por parte de los habitantes ha condenado al pueblo- que el Comisionado no alcanza a comprender.

Por su parte, el saber dogmático-religioso del cura tampoco ofrece una respuesta convincente para el Comisionado, quien ubica las causas del presente de pueblo fantasma en la desidia, el abandono, el dinero* y la mala suerte²⁰.

Nuevamente, la solicitud inicial del relato acerca de por qué el profeta fue echado del pueblo no es respondida de manera directa y definitiva. Se opta una vez más por la vía indirecta del relato de otras historias insertadas: el episodio del chiquero, la llegada del tren, el enfrentamiento entre Don Pelayo y el comisario, el encuentro de Don Pelayo con el ladrón, la llegada de los enmascarados, la historia de amor frustrado del Comisionado, el intento fracasado de éste de escribir la historia de Ramayoc, etc.

Relatar: un ejercicio de la memoria

Los relatos que ejecutan actores del primer relato o diégesis, el preso y el Comisionado, constituyen la metadiégesis de la novela. Consideramos que la relación funcional que une a ambos niveles opera, en algunas ocasiones, temáticamente (responde al tópico o se aleja de él; pero aun en el último caso, por contraste, lo temático es la conexión).

En todos los casos, el acto de relatar versiones implica la ejercitación de la memoria y la asunción por parte de los relatores de su pertenencia a alguna historia. La versión relatada -y más que lo relatado, el hecho mismo de narrar- los inscribe en una trama de acontecimientos, irrecuperable en sí misma pero recuperada indefinidamente por el acto deshilvanado de recordar.

Versiones: las partes de un todo que cambia

Aproximaciones

Como correlato de lo anterior, la narración se vertebra en torno a versiones respecto de un mismo conjunto de acontecimientos (historias del profeta y del bandido). Estas versiones no conforman en su totalidad un discurso homogéneo en el que cada parte aporta un tramo al armado del todo, sino que convocan distintas aproximaciones inacabadas y contradictorias entre sí²¹.

¹⁹ "Me enseñaron entonces que Dios estaba en las capillas, que su mundo era sosegado, oscuro y cálido; que no debía buscarlo afuera, ...Pero Dios nunca vino y ahora le hallo razón." Idem ant., p. 124

* Ideologema de carga disfórica que reaparecerá en *El hombre que llegó a un pueblo*.

²⁰ "Después empezamos a irnos por el reguero de las desgracias..."; "Los pueblos también se levantan y se hunden por ganas o por desganar."; "no tienen nada que ver las industrias. Al contrario, nuestras desgracias nos vienen por habernos vendido. El dinero ha emputecido la casa y el dinero es lo que nos hace escapar continuamente;..." *El cantar del profeta y el bandido*, pp. 128 y 129, respectivamente.

²¹ "¿Y esa absurda historia del hombrón que tenía un libro? Todo es un rompecabezas al que le faltan piezas. Cada quien tiene una versión distinta o nueva." Idem ant., p. 119.

El acto de narrar en un tiempo plural

A los cambios modales de perspectiva y de distancia les corresponden variaciones referidas a la voz narrativa. Se ejecuta una mezcla de tiempos de la narración, a veces ulterior (relato en pasado), a veces de simultaneidad (relato en presente contemporáneo respecto de la historia).

Este tratamiento temporal se conecta con la dimensión simbólico-mítica que propone una dinámica de continuidad entre pasado, presente y futuro. El acto de narrar actualiza, en el relato de la historia que se cuenta, esta dinámica tripartita de la dimensión temporal en la que cada ámbito temporal resulta indispensable para la existencia y la comprensión de los demás²².

El cantar como matriz discursiva

El nivel extradiegético (la instancia narrativa de base) contiene algunos datos paratextuales que resultan de interés para este punto del análisis. La extradiégesis nos conecta con los segundos relatos o versiones (nivel metadieético) ya que el título resume el tópico de las historias: "El cantar del profeta y el bandido". Nuestra enciclopedia de lectores recupera el significado de "cantar". Esta palabra hace presente una matriz discursiva literaria, la de los cantares de gesta o relatos populares de personajes históricos, tradicionales o legendarios.

Lo anterior crea expectativas respecto de las características que asumirá el relato de las historias de ambos personajes: carácter oral, fragmentario, iterativo; puesta en escena del acto de narrar; invocación del pasado como época de oro; remisión a una temporalidad mítica*.

Al mismo tiempo, el cantar constituye una vía de revalidación discursiva de un tipo de saber y, más específicamente, de un saber acerca del pasado. El cantar, como función de la memoria colectiva y como nexo en el decurso temporal de una comunidad, conserva en el presente el recuerdo del pasado y de los muertos, en el marco de una concepción en la que pasado-presente, vida-muerte, no se oponen excluyentemente. Y se

²² Siguiendo a Paul Ricoeur ("La función narrativa y la experiencia humana del tiempo"), se puede comprender este uso de la narrativa como "repetición". Según Ricoeur la narrativa presenta tres dimensiones: una episódica (que corresponde a una dimensión del tiempo llamada «intratemporalidad»), otra configuracional (relativa a la «historicidad») y una tercera que remite a la «temporalidad profunda». Si el referente último de la narrativa es la «temporalidad», la experiencia humana del tiempo en cuanto fusión de pasado-presente y futuro, el paso de lo episódico a lo configuracional (la trama) constituye la «historicidad» de los acontecimientos. Este paso se hace posible gracias a la «repetición»: el arte de contar (y de seguir una historia) estimula el movimiento de regreso hacia la temporalidad fundamental y, antes que nada, hacia la historia como repetición. La «repetición» cobra consistencia en la memoria y es una alternativa para la «des-cronologización», para la ruptura del tiempo lógico y lineal; equivale a una mirada retrospectiva y al articularse, por intervención de la memoria, en una narración, lo que se narra es un destino. Se trata de un destino comunitario, el destino de un pueblo. Así, los acontecimientos narrados devienen históricos porque pasan a integrar una trama; intentan -en el caso de la novela que nos ocupa- ser recuperados por el cura, el preso y el Comisionado como elementos de una totalidad. En esta "metafísica de la narratividad" la historia se subsume en el tiempo mítico. *El cantar del profeta y el bandido* pone en escena, de modo extremo, esa concepción del tiempo que opera, a la vez, como una manera de vivir y practicar la narración. Cf. Ricoeur, P. Op. cit. pp. 71-87.

* Este aspecto, la inclusión de los cantares como matriz discursiva y como modo de configuración de lo real-histórico, será retomado y desarrollado en el estudio particular de *Fuego en Casabindo*.

constituye también en una exaltación de la palabra como el instrumento que permite la persistencia de la identidad y la memoria ²³.

Asimismo, en el título se mencionan los dos personajes que en el interior de la novela se configuran de modo contrapuesto y a la vez complementario. El profeta y el bandido exponen cada uno una cosmovisión mágica y épica, alternativamente.

Recordados desde un presente que se define por carencias, la evocación cristaliza en la presentación de un espacio vacío, despojado (pueblo fantasma). Este rasgo se actualiza también en los roles del cura y del Comisionado, ya que sus proyectos vitales han fracasado y sólo constituyen agentes catalizadores de historias de otros.

Proceso específico de producción del sentido de *El cantar del profeta y el bandido*

El proceso específico de producción del sentido de la novela se conforma de la siguiente manera: las versiones metadieéticas, que se estructuran fragmentaria, inacabada y contradictoriamente, se imponen y diluyen el relato diegético; dejan sin respuesta la solicitud enunciativa que da origen a los relatos. En vez de configurar las biografías del profeta y el ladrón, dan forma a las autobiografías del preso y del Comisionado.

El tiempo como estrategia narrativa

Un aspecto de la realidad narrativa que cobra importancia en la primera aproximación al texto es el tiempo.

Respecto de las determinaciones de orden, se presentan:

+anacronías que evocan a posteriori un acontecimiento y que por repetición generan redundancia;

+acronías (acontecimientos desprovistos de anclaje temporal) que remiten al ámbito de lo onírico (por ejemplo, los sueños del preso).

En relación con la duración temporal, el tiempo del relato supera ampliamente el tiempo de la historia -las metalepsis funcionan como pausas descriptivas- en un juego alternado con las escenas dialogadas; hay elisión de información en el sentido de que no se agota el material narrable.

Con relación a la frecuencia temporal, **CPB** es un relato predominantemente repetitivo (se cuenta varias veces lo que ocurre sólo una vez), con variantes de punto de vista.

Por este tratamiento temporal de lo narrado, en esta novela el tiempo es más que uno de los "aspectos estructurantes del relato" (según Genette). Dicho tratamiento concretiza, vuelve material la concepción simbólico-mítica del tiempo, rasgo propio del proyecto narrativo de Tizón: el tiempo como fluir continuo y no lineal, el presente como constante ritualización del pasado a través del narrar.

²³ "Fijesen, ya de aquellos trabajos no quedan más que unas cuantas coplas o cantares; ..."; "Versos, romances, épicas. Es lo único, ya se sabe, que a los derrotados les queda."; "¡Qué gran condición, el arte de la palabra! ¿Qué tendríamos de los muertos si no fuese por las palabras?", *El cantar del profeta y el bandido*, pp. 122 y 138, respectivamente. El tópico de la palabra y su valor para mantener la memoria comunitaria reaparecerá en *El hombre que llegó a un pueblo*.

La trama de lo histórico

Respecto de los acontecimientos del entramado socio-histórico-político que se recrean cabe realizar algunas consideraciones:

- son hechos posteriores con relación a los de *Sota de bastos, caballos de espada*;
- su acotación espacio-temporal es imprecisa (ocurre en un pueblo, Ramayoc, si no inexistente, al menos desconocido para nuestra enciclopedia lectora);
- se presentan elementos emblemáticos: el tren (que ha dejado de marchar) y el colectivo (que nunca se detiene en Ramayoc) connotan y actualizan en la interpretación del lector una fase de la historia del país relacionada con el progreso y la modernización, pero que invisten en las versiones de los relatores una carga semántica negativa;
- hay mención explícita a un acontecimiento reconocible: la batalla de Quera, pero no ocupa el primer plano de la narración sino que se diluye (cobrará importancia en la configuración actoral de *Fuego en Casabindo*)²⁴.

Desde la concepción de **CPB**, el hecho bélico carece de importancia historiográfica ya que Tizón opta por un modelo de narratividad que toma elementos (hechos y personajes) y matrices discursivas que reenvían a una dimensión mítico-simbólica, a ese supuesto texto -asentado en los restos de una memoria colectiva- para el que los hechos y sus protagonistas se mantienen "vivos" más allá de los documentos que debieran sustentarlos.

No hay posibilidad de una reconstrucción lineal y verificable del pasado; ese impedimento aparece tematizado en la segunda parte: el Comisionado recuerda haber intentado la elaboración de un discurso al modo de la historiografía (crónica de los orígenes del pueblo) y lo que en realidad ejecutó fue un cantar (opción por una forma versificada) que permanecerá inconcluso e inédito.

La(s) memoria(s)

La conformación del sentido en esta novela apuntaría a la imposibilidad de un relato único y conclusivo, el que operaría a modo de explicación de las causas del fracaso de proyectos individuales (por ejemplo, la pérdida de fe del cura) y del proyecto comunitario (abandono del pueblo por parte de la gente)²⁵.

Sólo la memoria, aun con sus limitaciones explicativas y en tanto función recordatoria, se constituye en la condición de posibilidad de la narración y de lo narrado. Se sustituye la historia, como relato único y totalizante, por relatos individuales que, en boca de personajes anónimos, mantienen su carácter conjetural y provisorio. Es por esa transitoriedad (de los sucesos que se recrean y de los relatos que los acogen) que la autoconsciencia histórica de los personajes se lleva a cabo; así el preso y el Comisionado se reconocen como sobrevivientes de un pueblo que se extingue, pero cuya memoria persistirá mientras pueda seguir siendo narrado. Así, la novela toda cobra un valor histórico como práctica del relato en tanto que memoria plural, reminiscencia de voces que la historiografía no escucha.

²⁴ Este acontecimiento político-militar es convocado en el interior de las versiones que tienen por relator al preso y por protagonista al ladrón (probable participante de la batalla). Es abordado específicamente en *Fuego en Casabindo*.

²⁵ "¿Quién escribiría la historia de esta tierra, la verdadera historia, la de su oscuridad y su derrota?" *El cantar del profeta y el bandido*, p. 112.

3. *Fuego en Casabindo* (1969): Fundación de un topos enunciativo

Hipótesis global: política, vida cotidiana y memoria individual

Texto marco y textos enmarcados

Desde la extradiégesis del texto*, dos datos cobran relevancia con relación a su función verosimilizante: un párrafo de la contratapa ("... los antiguos pobladores puneños se batían con las tropas del gobierno en defensa de sus tierras.") y el mapa que precede al cuerpo de la novela, elaborado por el mismo autor, en el que figuran con señalamientos topográficos poblados como Yala, Casabindo y Quera. Ambos datos explicitan el rasgo histórico y geográficamente reconocible del acontecimiento histórico-político-militar que reelabora la novela: la batalla de Quera (1875, según consta en la contratapa) y nos sitúa en un corte temporal anterior respecto de los acontecimientos narrados en *El cantar del profeta y el bandido*. Otro antecedente extradieгético es el epígrafe que encabeza el texto. Se trata de una cita de *La Odisea* que aborda el tópico de la muerte y la condición de los muertos -seres no conscientes de su estado que vagan entre los vivos. Desde un punto de vista intertextual, esta cita es una remisión al pensamiento mítico de la antigüedad que considera a la vida y a la muerte como estados transitorios e inseparables; los muertos no tienen conciencia de su condición de tales pero sí son percibidos en tanto que "muertos" por los vivos.

Resulta significativo señalar estos elementos extradieгéticos ya que en distintos momentos de la novela, con diversas resemantizaciones, se presentan como tópicos de la diégesis.

Nuestra hipótesis global respecto de la producción de sentido en *Fuego en Casabindo*** es la siguiente: el primero de los fragmentos textuales (desde el primer renglón de la novela hasta el primer corte tipográfico señalado por asteriscos) operaría a modo de texto-marco respecto de todos los que le siguen -textos enmarcados-.

Los muertos y los cantares

Este texto-marco funciona como apertura y concentración de elementos centrales en la propuesta enunciativa de **FC**, algunos de los cuales son:

- a) presentación del lugar en el que transcurre la acción en tanto espacio natural; si bien es una descripción topológica, se valora subjetivamente lo que se describe (dureza, esterilidad, cólera); se presenta el lugar no sólo como escenario sino como agente de transformación respecto de las acciones, los proyectos ("Ya no hay aquí hombres extraordinarios y seguramente no los habrá jamás.") y la visión del mundo de los sujetos ("Sobre esta tierra, en donde es penoso respirar, la gente depende de muchos dioses.")²⁶;
- b) se señala la identidad del hombre y del paisaje ("Ahora uno se parece a otro como dos hojas de un mismo árbol y el paisaje es igual al hombre. Todo se confunde y va muriendo.")²⁷, **primer párrafo**;
- a) consideración del pasado como edad de oro, desde un presente que se define por carencia y que se proyecta como tal hacia el futuro; esto se relaciona con la concepción del tiempo que se manifiesta en la trilogía: una estructura tripartita en la que el presente es

* Según edición 1984, Bs. As., Puntosur.

** De ahora en adelante, **FC**.

²⁶ *Fuego en Casabindo*, p. 13.

²⁷ Idem ant.

un punto dinámico, en movimiento tanto retrospectivo como prospectivo; b) el progreso, impuesto desde afuera, es el elemento de ruptura del continuo temporal y se lo caracteriza como opositor²⁸, **segundo párrafo**;

-mención de dos elementos que configuran el universo narrado en los sucesivos textos enmarcados: los muertos y los cantares, **tercer párrafo**.

Tanto los muertos como los cantares constituyen remisiones al pasado, vías de recuperación de la memoria: "La última batalla -por el dominio de estos páramos- quizá fuera consecuencia de aquel vago recuerdo de grandeza. Pero, de todos modos, de este combate nada quedó. Salvo unos cantares y muchos muertos, algunos de cuyos cuerpos errantes fueron encontrados luego, lejos del campo de la lucha."²⁹

El segmento citado precedentemente admite una doble lectura: por un lado, como texto evaluativo respecto del acontecimiento histórico-político-militar que la novela aborda; y por el otro, como texto que manifiesta la concepción del discurso literario (en su relación con el discurso histórico) que sustenta las obras de Tizón.

El adjetivo "última" evalúa la batalla como el cierre de una serie de gestas heroicas y colectivas. El móvil de ésta en particular se remonta a un pasado glorioso, de imposible recuperación, en tanto que utopía colectiva y en tanto que dato histórico ("... de este combate nada quedó.").

Se marcan los límites de la memoria como vía de recuperación efectiva del pasado: "...vago recuerdo de grandeza." y se señala otro modo posible de rescate: la dupla cantares/muertos.

Los muertos, en cuanto actores, participan de una dimensión intermedia entre la vida y la muerte, entre el pasado y el presente, los que aparecen como estadios continuos y hasta indiscernibles^{***}: "..., algunos de cuyos cuerpos errantes fueron encontrados luego, lejos del campo de la lucha."

Los cantares operan como matrices discursivas; en ellos se reconocen ciertos rasgos particulares: producción y transmisión orales, continua reelaboración, discurso que reactualiza en cada nueva ejecución una visión del pasado, relato de hazañas heroicas, anonimia, carácter colectivo, etc. En la novela se citan, desde la perspectiva del personaje central, fragmentos de cantares, los que se reconocen como citas por su tipografía, por su disposición central en la hoja y por su versificación. Además, la novela en su conjunto opera como un dispositivo de citación de saberes circulantes y toda ella deja leerse como un cantar: la evocación de un pasado heroico, que hace un narrador desde la conciencia de un muerto.

Versiones de la derrota

La modalidad de reelaboración de lo histórico que asume esta novela se relaciona con la opción por una matriz discursiva continuamente en fase de ejecución y con la apelación a otro tipo de saber, colectivo, oral, de índoles mítica y épica.

Dicha opción, desde nuestro punto de vista, configura lo épico entendido como el relato de proyectos comunitarios truncos consumado por distintos relatores; sus versiones

²⁸ "Los que escucharon hablar a los más viejos, dicen que no siempre reinaron la oscuridad y la pobreza, que hubieron aquí grandes señores ... Pero eso ocurrió en otros tiempos, antes de que el diablo, al arribo de los invasores, desguarneciera la puna arreando a este pueblo hacia los valles y llanuras bajas, donde crece el bosque." Idem ant., p. 14.

²⁹ Idem ant.

^{***} Tópico reiterado en los diferentes textos que forman la trilogía.

particulares van conformando en su circulación y combinación un universo discursivo abierto y heterogéneo, cuyos sucesos no son verificables en tanto que pertenecen y han permanecido dentro de la esfera de lo particular, de las memorias individuales y de la transmisión oral.

Por lo tanto, lo histórico -entendido como dimensión temporal del hombre- no es tanto lo macro (plano de los grandes acontecimientos) como la manera en que la gente vive y procesa esos acontecimientos y el impacto que dichos hechos ocasionan en el plano de la historia personal y comunitaria de los individuos, impregnada de un conjunto de prácticas y de saberes que encarnan una cosmovisión mítica.

En el caso particular de **FC**, se inaugura una configuración de lo histórico y un dispositivo de enunciación que funcionará como eje temático y estructurante de toda la trilogía:

-el tópico central que se aborda es el de las incidencias del gran acontecimiento (batalla de Quera) en la cotidianeidad de los habitantes de una pequeña población y en la conciencia individual de uno de ellos; así, ese hecho resulta procesado y resignificado desde un horizonte de experiencias personal y comunitario, en el que lo histórico (lo político-social) se enlaza con lo sobrenatural;

-en consonancia de forma y contenido con la concepción de lo histórico anteriormente señalada, se escoge como matriz de enunciación activa, de base oral, de enunciador múltiple, a los cantares.

Estructura general de la novela

Ya hemos señalado una relación textual de tramos enmarcador-enmarcados que define en las primeras hojas con qué tipo de fragmentos se va a encontrar el lector. Ahora nos interesa ver cómo se estructuran dichos fragmentos. Todos comparten el narrador en tercera persona heterodiegético (ausente de la historia que relata) y una misma operación de la instancia narrativa la que, para conducir el hilo narrativo, se centra en torno de la figura de un actor o de un par de actores (la vieja, el tuerto, Gonzalo Dies, las tías Gertrudes y Gerencia, el Mayor López y la cruceña, etc.) y en sus interrelaciones.

Relaciones didácticas

Las relaciones que establecen los actores entre sí reconocen un carácter didáctico: hay alguien que da un saber y otro que lo receipta. Consideraremos tres interactuaciones que son relevantes en la novela, en la base de la narración:

a) la de la vieja y el tuerto, que abre el relato y opera como clave interpretativa, generando en el lector un horizonte de expectativas relacionado con lo mítico (imprecisa delimitación entre la vida y la muerte, lo sobrenatural, lo no racional, etc.); a lo largo de la relación con la vieja se llena de contenido el rol un tanto difuso del tuerto, y el lector accede progresivamente a una configuración del actor en cuestión en tanto que "muerto";

b) la del tuerto y Gonzalo Dies, que para el primero significa la iniciación en la conciencia histórica y la atribución de un legado;

c) la del tuerto y el Mayor López, que reconoce la estructura búsqueda/encuentro y que trama la novela en una progresiva develación de la identidad de ambos.

Identidad en tránsito

Cabe señalar la operación de nominaciones sucesivas de actores que se realiza en esta novela. Esto genera en el lector un estado de intriga y causa una lectura polisémica

que con el transcurrir de los fragmentos va acotándose en el plano sintagmático; a la vez que, paradigmáticamente, se configura una identidad en tránsito, polifacética. La actorialización así se configura y se reconfigura, de modo parcial y sucesivo*.

El protagonista recibe distintas denominaciones a lo largo de la novela (el caballero, el tuerto, el muerto) y a la par de estas re denominaciones se aportan distintas informaciones que provee el narrador para que el lector vaya construyendo su figura actoral. Actúan como develaciones progresivas aunque incompletas, ya que esta configuración no termina de saturarse de información.

Esta estrategia de la actorialización indeterminada se condice con el programa narrativo de la trilogía en lo que se refiere a una narratividad en continuo hacerse y sin fase de conclusión.

Los fragmentos

En **FC** el relato enmarcado, reconstituible a través de la lectura de los fragmentos, trata acerca de la llegada del tuerto al pueblo y de la búsqueda de su victimario, Doroteo/Mayor López; la novela culmina con el encuentro de ambos. Esa historia se articula sobre un acontecimiento más general: la ritualización de un mito, el del nacimiento del santo patrono del lugar.

Hay algunos fragmentos ubicados en un tiempo anterior respecto del de la secuencia narrativa anteriormente señalada y nos remiten a la infancia del tuerto, a su relación con Gonzalo Dies, a la batalla de Quera; estos tramos cumplen una función evocativa y de recuperación del pasado desde la perspectiva del tuerto. Otros fragmentos están centrados en Gonzalo Dies y efectúan una reconstrucción de las causas históricas que motivaron el acontecimiento político que el texto reelabora; así los reclamos de los propietarios, que el gobierno desoye, aparecen como los antecedentes de la batalla de Quera.

De este modo, el entramado político-social ingresa en la novela por la vía de la historia individual del actor Gonzalo Dies y de su relación con el tuerto, la que, como ya señalamos, reviste la modalidad de aprendizaje o iniciación. El tuerto es el receptor del legado y asume, muchos años más tarde, el rol de jefe de las fuerzas rebeldes que reclaman las tierras (batalla de Quera).³⁰

Otro grupo de fragmentos están focalizados desde la perspectiva del Mayor López y tratan acerca de su relación con la cruceña. Funcionan como contracara (el doble con signo opuesto: el vencedor y victimario) de los focalizados en el tuerto.

Por último, hay una serie de tramos que se intercalan con todos los anteriores y que difieren de ellos por ser atribuibles al narrador del primer fragmento o texto enmarcador. Tienen un valor especulativo y constituyen analepsis que remiten a una situación de enunciación atemporal. En esos trozos textuales la historia se detiene, se reflexiona en torno a los ejes temáticos de la novela y condensan las líneas centrales de la cosmovisión propuesta, ya esbozados en el relato enmarcador.

La puna: vacío y significación

* Esta estrategia también está presente en las otras obras de la trilogía y reviste especial importancia en *Sota de bastos, caballo de espadas*, en la configuración del personaje del caudillo.

³⁰ Como en *Sota de bastos, caballos de espada*, la organización social se teje sobre la base de las relaciones de parentesco; éstas no se presentan de modo claro y definido, demandan una tarea de reconstrucción que nunca termina de realizarse por completo.

FC presenta una estructura general de texto-marco/textos enmarcados. El primero (en función de apertura) condensa una configuración de lo histórico y la opción por un dispositivo de enunciación. Lo enuncia un narrador que se aproxima bastante a la instancia productora, al modo de un autor implícito³¹, y que sienta las bases del contrato enunciativo con el lector; este pacto se reactualiza en los fragmentos en los que este narrador reaparece y reflexiona en torno de lo que se está narrando. Los textos enmarcados, por su parte, se constituyen en ejecuciones o puestas en práctica de esta propuesta del texto-marco: son tramos que reelaboran algunos aspectos de los sucesos del entramado desde la óptica de un actor en particular y que reconocen rasgos constitutivos del cantar en tanto matriz discursiva.

El carácter fragmentario, discontinuo, abierto de la estructura de la novela es el correlato pertinente de la cosmovisión que este texto propone, en especial en lo referente a su concepción de lo histórico.

A esta altura del estudio y desde nuestro punto de vista, **FC** deja leerse como la fundación de un topos literario: la puna, espacio geográfico reconocible pero también espacio-símbolo del vacío; la novela intenta llenar discursivamente ese vacío, lo resignifica como el reducto de una memoria colectiva, como la sede de un saber y de una identidad. Esta resemantización se caracteriza por ser siempre inacabada, incompleta. El desierto es la condición de posibilidad y a la vez el límite de la recuperación de lo histórico vía las memorias individuales y colectivas. La narración, las narraciones, los cantares (materiales sobre los que se arma la novela) operan como catalizadores de dichas memorias, en continua elaboración.

Los otros dos textos que completan la trilogía se asientan sobre ese topos y constituyen distintas actualizaciones del mismo. Frente a esto, *La casa y el viento* se coloca como el abandono en la escritura de ese topos; es el texto del exilio.

***La casa y el viento* (1984): Exilio y escritura ***

Discurso y represión política

A diferencia de las que constituyen la trilogía, esta novela de Tizón propone una concepción de narratividad que podría caracterizarse de la siguiente manera: se abordan narrativamente acontecimientos del entramado socio-histórico-político (dictadura militar 1976/1983) de manera simultánea con respecto a la situación de enunciación, situación que se hace explícita en el enunciado. Dichos acontecimientos son mencionados de modo fugaz y se construyen en el orden de los indicios. Se tornan reconocibles para el lector que posee información al respecto y que, a partir de su enciclopedia, los interpreta como

³¹ Cf. Reyes, Graciela: *La polifonía textual*, "La aparente incongruencia entre un autor silencioso (que a veces sonrío, que a veces nos guiña el ojo por encima del hombro del narrador) y un autor que se manifiesta en comentarios explícitos, en estilos, o en el hecho de que la obra sea como es y no de otro modo, puede salvarse, y casi siempre se salva, si admitimos al autor en la obra pero también transformado, al igual que sus personajes y que los sucesos o experiencias ficticias. El resultado de la transformación del autor real, de la persona que escribe, en una versión de sí misma tal como puede inferirse de su obra recibe (...) el nombre de autor implícito.", p. 103.

La función de autor implícito es ejercida por el narrador que controla los discursos de los personajes, los cita y se cita: "...al hacerlos comunicarse, se comunica, y al mostrar sus discursos muestra el suyo en el acto de mostrar experiencias y discursos...", p. 114.

* *La casa y el viento*, Legasa, Buenos Aires, 1984. De ahora en adelante, **CYV**.

fragmentos connotativos de un discurso mayor, el que hace referencia a la represión política.

Por ejemplo, en la primera página de la primera parte, el protagonista viajero lee un cartel: "Sobre el muro de la estación, entre dos puertas, hay un cartel que comienza con la palabra DENUNCIÉLOS. El cartel tiene los colores de la bandera nacional." (CYV, p. 13); más adelante, "De pronto alguien en el vagón enciende una radio y suena estridente una marcha militar. Enseguida la radio calla y todo queda como antes." (CYV, p. 17). Estos indicios, junto a la alusión del secuestro de Rogelio (p. 29), a la escena dialogada de la pareja en el hotel (p. 62), a la mención al relato de un sobreviviente (p. 101), a la quema de libros (p. 126) y al secuestro de Amadeo (pp. 131 y 132), aparecen en un segundo plano y testimonian, elusivamente, el clima de esa época.

Estructura general de la novela

Partes

La novela reconoce distintas partes:

- un texto que precede al cuerpo de la novela, que carece de título y no figura en el índice; sería atribuible al autor de CYV y formaría parte del paratexto de la novela;
- cinco partes numeradas y con título, cuyo registro aparece en el índice (I **Una huella minúscula y difusa**, II **El verso perdido**, III **Esa noche se fue por el atajo**, IV **Hacia la frontera** y V **Desde lejos**, la cual no aparece numerada en el interior de la novela); las cuatro primeras son asignables al narrador protagonista/autor implícito; "Desde lejos", la última, se encontraría en un estadio intermedio ya, que por un lado, es parte del cuerpo de la novela y es atribuible a la voz narrativa que asume la relación de la diégesis y, por el otro, reescribe, en clave literaria, el texto que precede a la novela: especulaciones sobre los tópicos de CYV (el viaje, la huída, el narrar, etc.).

A diferencia de las obras de la trilogía, en esta novela la partición responde a un criterio episódico: lo narrado, el hilo narrativo se continúa en el paso de una parte a la otra, cada una constituye un tramo del viaje que se narra; no se juega un efecto de contraposición estilística o de modificación en la voz narrativa. Es una narración continua en la que coinciden, en términos generales, el tiempo del relato y el tiempo de la narración (no hay interrupciones masivas en el orden del tiempo) y se trata de un relato singulativo (se narra una vez lo que sucede una vez). Hay un predominio del relato de acontecimientos, aunque -especialmente en los últimos textos- prevalece el informador y sus especulaciones por sobre la información.

Narrador

El narrador constituye la instancia de estructuración en partes de la novela y de la relación entre texto y paratexto.

El narrador de CYV puede caracterizarse de la siguiente manera:

- es homodiegético porque está presente en la historia que narra, es su protagonista; se registra una presencia permanente de la primera persona con focalización interna; el lector accede a la información que se construye desde esta perspectiva;
- se distancia del eje de las acciones y muestra la dimensión privada de la elaboración de sus pensamientos;
- posee un saber específico respecto de lo que observa y describe: la naturaleza, los hábitos y ritos de la gente del pueblo, etc.;

- se sabe enunciador de textos literarios y se asume como tal explícitamente; gente del pueblo le reconoce y adjudica dicho rol;
- articula escenas puntuales de recuerdo del pasado (su niñez, por ejemplo) y se encarga de señalar con precisión los límites del flashback;
- busca información para sus textos; apela a relatores de historias orales (por ejemplo, la historia de Belindo es relatada en diversos tramos por sucesivos personajes -versiones-; finalmente, el narrador reconstruye a su modo esta historia);
- se interroga acerca del objetivo de su viaje y de su búsqueda.

Consideramos que es pertinente identificar a este narrador protagonista con el autor Héctor Tizón, lo que propicia una lectura de la novela en tanto que autobiografía³².

Texto marco

Volvamos ahora al texto que aparece al comienzo de la **CYV** y funciona como marco respecto del resto de la obra. En este tramo se esbozan algunos aspectos que Tizón abordará en la novela:

-la develación de la situación enunciativa: el narrador se reconoce relator, escritor y hace referencia a su actividad de narrar;

-la función de este texto-marco: a modo de presentación de la novela en sus cuatro partes, antecede a los capítulos que conforman la obra pero su elaboración no sería contemporánea respecto de los hechos narrados sino posterior;

-la caracterización de la actividad del narrar como problemática: la novela puede leerse como un intento dificultoso por contar la propia historia personal y su incidencia en la historia de los otros³³;

-la mención al tópico de la partida: a) en lo temático, se la considera como fuga³⁴; b) en la incidencia en el armado del relato, las cuatro partes de la novela constituyen otras tantas fases del viaje; c) en lo que respecta a la concepción de escritura que subyace, para escribir su autobiografía el narrador necesita irse a otro lugar y ser otro a través de los otros;

-la inclusión del narrador como parte integrante de un proyecto colectivo: su participación en la historia de su comunidad y la calificación subjetiva de dicha historia³⁵;

-la alusión a otro modo de considerar la dimensión cronológica: el paso del tiempo a través de las vivencias de la gente y de los fenómenos de la naturaleza³⁶.

La voz narrativa que asume este texto-marco se constituye como un narrador que - además de ser protagonista de lo que narra- se aproxima a la figura del autor. En este sentido, cabría atribuirle la denominación de "autor implícito": instancia intermedia y difusa entre narrador intratextual y autor. Lo anterior contribuye a que esta novela proponga un pacto de lectura múltiple: deja leerse como una autobiografía, como un diario de viaje y como un texto narrativo ficcional de intenciones testimoniales.

Construcción del sentido: Las partes y el paratexto

³² Algunas marcas paratextuales así lo indican, por ejemplo, la contratapa firmada por Tizón (un trozo de texto que se transforma en paratexto al trasladarse del interior de la novela al exterior y al ser reproducido textualmente, entre comillas).

³³ "¿Cómo es posible que lo que quiero narrar -el derrotero de mi propia vida: una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas- sea tan difícil?", *La casa y el viento*, p. 9.

³⁴ "En realidad todas mis partidas fueron fugas. Creo que es la única forma de irse.", *Idem*, p. 9.

³⁵ "La áspera historia de mi pueblo", *Idem*, p. 10.

³⁶ "Pero antes de huir quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar ya mi vida en años sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros; nunca en cifras sino en ternuras, en furores, en penas y alegrías.", *Idem*, p. 10.

A continuación, describiremos cómo funciona y coopera en la construcción del sentido de la novela cada una de las partes que la conforman.

Primera parte

El subtítulo de la primera parte, "Una huella minúscula y difusa", reitera una expresión del texto-marco. En dicho texto con tal expresión se había definido lo que se quiere narrar y se había calificado tal empresa como dificultosa: la inserción del itinerario individual en la marcha colectiva de una comunidad. El capítulo abordará un tramo del viaje (tanto físico como introspectivo).

Ya en el comienzo se presenta una estrategia que será denominador común a lo largo de toda la narración: el narrador interrumpe por momentos el relato de acontecimientos y asume un doble rol, actualiza y repone información del pasado (remite a escenas de su infancia) y reflexiona y especula respecto de lo que está aconteciendo; de este modo, el lector accede al plano privado del elucubrar y del discurrir³⁷.

Otro procedimiento que se hace presente desde la primera parte en toda la novela es la actorialización del narrador-protagonista en el encuentro con otros personajes que, de algún modo, comparten con él la itinerancia, el desarraigo³⁸.

Si bien asistimos al espectáculo de la cotidianeidad del pueblo a través del punto de mira de un narrador que observa en función de testigo, hay continuas interpretaciones de lo observado que evidencian en el narrador un saber acerca de los ritos pueblerinos, de los augurios de la naturaleza, etc. Lo anterior resume la problemática de pertenencia o extrañamiento, su relación de arraigo o rechazo; la tensión que sostiene el relato entre ser un testigo privilegiado o ser un habitante más.

Ya en esta primera parte se sientan las bases de una concepción de la escritura relacionada con un andar que es fuga y búsqueda a la vez; la marcha no sólo registra el recorrido geográfico por un territorio sino también el viaje interior y la pregunta por la propia identidad. Escribir consiste en conjurar al olvido a favor de la memoria; constituye una confesión a sí mismo y a los posibles lectores de lo narrado. Ante la desterritorialización física, la escritura se presenta como un anclaje y territorio de resistencia.

Segunda parte

En la segunda parte, el subtítulo "El verso perdido" alude a una línea de sentido ya presente en la otras novelas de Tizón, los cantares en tanto matriz discursiva y vía de recuperación del pasado.

En el caso de **CYV**, reviste la particularidad de constituirse en objeto de la búsqueda del narrador³⁹, quien se adjudica la prolongación de la búsqueda de Belindo, el pareador de versos. Como en otros textos de Tizón, la figura de Belindo remite al lector a

³⁷ "Sé que estoy huyendo hacia adentro, hacia el invierno en este andar, como un exorcismo."; "Sentía ganas de gritar, de llorar y de pronto recordé cuando era niño y junto a mi padre perdimos un tren de regreso y quedamos solos, desamparados en una estación inmensa y desconocida."; "Sentí que odiaba el poder, las ilusiones o el entusiasmo, la soledad, la contemplación recatada que prolongan la apariencia de la vida.", Idem, pp. 30 y 33.

³⁸ El lector asiste a la configuración del narrador especialmente en estos momentos de interacción; por ejemplo, durante la convivencia con el viajante Sanromán.

³⁹ "¿Cuál fue el verso de la copla, perdido y recuperado al morir? ¿Ese verso era una clave remota, un remedio contra el olvido?...". *La casa y el viento*, p. 37.

la dimensión mítico-simbólica a partir de un conjunto de rasgos especiales: identidad difusa, origen dudoso, edad atemporal, nacimiento augural, etc.

El narrador deviene investigador y busca información acerca de Belindo. El viaje se torna interrogación y cada interrogado (Tomasa, Santiago Villatorco, Evaristo, Don Félix) aporta su versión al respecto ⁴⁰. Cada una de esas versiones es perspectivada, sugerente por sus indeterminaciones y connotaciones. Ni en su conjunto llegan a agotar una versión completa; será el narrador quien se encargue de armar y revisar la historia definitiva ⁴¹.

Asistimos a una actualización del núcleo característico del proyecto narrativo de Tizón: alusión a un tiempo augural, a los viejos como portadores de un saber milenario, a la identidad mutable ⁴², a los símbolos en tanto concentraciones semánticas de una cosmovisión, etc.

Tercera parte

En el tercer capítulo, "Esa noche se fue por el atajo", el subtítulo anticipa el cierre de una secuencia narrativa, la desaparición del "buscador de oro".

A partir de este punto, el relato de las reflexiones y conceptualizaciones del narrador predomina por sobre el relato de acontecimientos. El narrador cumple la función de catalizador de historias de otros: del cura, de Don Plácido, de Don Cayo Vargas y especialmente de la niña Zenobia, etc. El narrador juega en esta parte un rol de recuperador de historias, similar a la función asumida en la parte anterior. En este caso, se trata de reconstruir la historia del viajero que llegó herido a un pueblo. Tanto éste como Belindo son portadores de un proyecto, aunque en el caso particular del buscador dicho proyecto -tras el fracaso de la tentativa de reeditar un proyecto colectivo anterior- se torna de corte individual ⁴³.

En esta sección se narra además el acto de escribir y se interroga acerca de los significados de "historia": "Sé que lo que de noche escribo en estos cuadernos no es toda la verdad, sino retazos, trozos de la vida aparente, de mi vida y la de los otros que de pronto vuelven a narrarse. ¿Pero acaso la historia no es eso? ¿Sólo un puñado de momentos lúcidos, iluminados, unas cuantas imágenes despedazadas?"; "Decenas de años han pasado y desde entonces muchos testigos han muerto, pero el tiempo es el espacio de la historia y a medida que los años transcurren los hechos se transforman y enriquecen.", (CYV, pp. 96 y 100).

De la cita anterior, cabe destacar distintos aspectos de "lo histórico":

- la historia como relato inconcluso, inacabado, imperfecto, abierto;
- la historia como la dimensión temporal de la existencia humana, que implica dinamismo, proceso, interacciones, etc.;

⁴⁰ "El no podía comprender mi curiosidad puesto que quizá lo que yo buscaba era tan sólo una metáfora o, mejor, una síntesis, sin saber muy bien para qué.", Idem, p. 68.

⁴¹ "Y ahora puedo reconstruir los últimos instantes de Belindo.", Idem, p. 70.

⁴² "...desempeñamos muchos papeles a la vez, todos válidos, pero en el fondo ninguno alcanza a transformarnos totalmente. ¿Quién o qué nos gobierna?", Idem, p. 46.

⁴³ "Este hombre, venido desde lejos, había intentado según algunos acaudillar otra vez a los antiguos sublevados, ahora ya cansados, resignados o degenerados por la pobreza y la violencia; pero nadie pareció entenderle y cuando él mismo abandonó la empresa se dedicó a buscar pepitas de oro por los relaves de Cochino y Rinconada.", Idem, p. 96. Tanto Belindo como el buscador de oro están embarcados en búsquedas individuales y privadas; este tipo de emprendimientos los diferencian de los actores que, por ejemplo en *Sota de bastos, caballo de espadas*, encaraban proyectos de interés general. La privacidad rayana al secreto o al misterio de sus propósitos hace que el narrador, obsesionado por develarlos, practique a su vez la escritura como una tarea personal e íntima.

-la historia como vivencia y visión (como conciencia) de dicha dimensión temporal.

Resumiendo, en esta parte de la novela, la escritura se vuelve sobre sí misma y se torna objeto del relato. Esta autorreferencialidad asume la función de indagar respecto de qué es la historia. El resultado de dicha especulación es la triple configuración antes señalada. Así, el narrar (acto de producción de lo narrado) se presenta como modo de investigación de lo histórico.

Cuarta parte

El subtítulo "Hacia la frontera" indica la dirección del viaje/fuga, el dinamismo de la circunstancia y la confirmación del desarraigo y del exilio.

Puede leerse este capítulo como réplica a la interrogación planteada desde el texto-marco (obsesión que motiva el relato): "¿Cómo es posible que lo que quiero narrar -el derrotero de mi propia vida: una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas- sea tan difícil?".

El narrador encuentra la respuesta -la confirmación de esa dificultad- cuando se explica a sí mismo la desmesura de su propósito⁴⁴; las limitaciones de la escritura⁴⁵; las posibilidades de la memoria⁴⁶; y el valor de escribir esta historia en particular⁴⁷.

En conclusión, consideramos que en este cuarto capítulo se elabora y desarrolla esta concepción del relato literario:

-por un lado, el relato opera a modo de discurso crítico respecto de lo real histórico e intenta testimoniarlo y explicitarlo⁴⁸;

-por el otro, lo real también opera sobre el relato y le impone sus reglas del juego: desorden, asistematicidad, caos, etc.⁴⁹.

En un doble movimiento y a modo de antinomia (representar lo real, aquello que ocurre fuera del texto, tal y como va ocurriendo, o seguir un plan trazado previamente) esta concepción y su práctica articulan el proceso de producción de sentido en *La casa y el viento*.

Quinta parte

El subtítulo de la última parte de la novela, "Desde lejos", constituye una indicación espacial, no sólo de referencia física sino también enunciativa: el narrador protagonista cuenta este tramo desde otro lugar al que se alude sin mayores precisiones (una ciudad, el mar, un hospedaje) y además desde otra posición narrativa, más cercana a

⁴⁴ "Mi afán era obstinado o loco: no querer que hubiese -al irme- un palmo de esta tierra que yo no recordara", *La casa y el viento*, p. 115.

⁴⁵ "...Estos apuntes, como toda confidencia, serán también una enumeración de errores, o de equívocos, puesto que lo que uno escribe no será precisamente lo que los demás leerán.", Idem, p. 116.

⁴⁶ "Siento que la vida es como un relámpago, una suma de relámpagos aislados, irregulares e intensos. Y el recuerdo no es más que la busca de esos instantes perdidos.", Idem, p. 117.

⁴⁷ "Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente de mi exilio; pero quisiera que también lo fuera de mi amor a esta tierra y a los hombres, a mis vecinos, en los días en que se acobarda, aterroriza y mata;...", Idem, p.120.

⁴⁸ "El testimonio de alguien que en un momento se había puesto al servicio de la desdicha, que ahora huye pero anota y sabe que un pequeño papel escrito, una palabra, malogra el sueño del verdugo.", Idem, p. 120.

⁴⁹ "Hasta ahora había seguido un plan meticuloso como quien prepara su propia derrota, como un discurso, pero la vida de pronto ha mojado el discurso, aunque siga anotando mis pasos, aunque sienta que escribir en estas circunstancias, por encima de todo, no es más que el ejercicio de una monstruosa megalomanía.", Idem, pp. 130-131.

la del autor. Asume asimismo una instancia evaluadora respecto de lo narrado hasta aquí⁵⁰. La función reflexivo-especulativa, que habíamos señalado en algunos pasajes de los anteriores capítulos, se torna en éste el eje constructor del sentido⁵¹.

En un párrafo de esta parte se cita la expresión que abre la novela: "No quise seguir viviendo entre violentos y asesinos". Lo que constituía en la primera página una apertura, conforma en este capítulo el cierre, la conclusión narrativa. Implica al mismo tiempo el ingreso de una señal paratextual al cuerpo del texto. Este procedimiento, la literaturización de un segmento no literario, ratifica la hipótesis de una lectura en clave autobiográfica ya que produce la coincidencia de las figuras de narrador y autor; a la vez que en un movimiento contrario, un segmento textual (el de la contratapa) reedita bajo autoría de Tizón el tópico de la última parte de la novela, a cargo del narrador: "Este será, al menos en mis apuntes, el testimonio balbuciente de mi exilio;...".

En este fragmento, el enunciador real evalúa la novela como un testimonio individual; o sea: la historia de una vida que procura ser también una "lectura" de un tramo de la historia política argentina más cercana. La memoria individual funciona como una forma de hacer inteligible lo real histórico.

El paratexto

A continuación, retomaremos elementos del paratexto que resulten pertinentes para describir e interpretar los recorridos de sentido de los semas "casa" y "viento" en el desarrollo de la novela.

En el título, ambos aparecen unidos por la conjunción copulativa que los ubica por coordinación en un mismo nivel. Los dos sustantivos se hallan precedidos por un artículo que los determina con un carácter esencial y generalizador* .

La cita en francés actualiza los dos términos en cuestión: "Maison de vent demuere qu' un souffle effaçait.", pero en una construcción distinta; en este caso, el viento es el material constituyente de la casa y la predicación resulta impertinente, de valor metafórico. En este epígrafe se ha apelado a otro idioma y este hecho alude a la necesidad de otra huída, además de las narradas en la novela: la del hablante respecto de su propio lenguaje.

El otro epígrafe está escrito en castellano y posee un carácter discursivo poético. En él, el yo lírico establece un diálogo con una segunda persona, el actor "tierra". Se dirige a ella en lengua expresiva y pone de manifiesto un conflicto: por un lado, un

⁵⁰ "... he abandonado una forma de vida que no recobraré jamás, pero no he roto mis lazos con los seres humanos.", Idem, p. 136.

⁵¹ "¿Será posible después de todo esto apoyarse en los mitos? ¿Cómo olvidar esta lección?... Entonces aprendí que nadie tiene el derecho de amar sin medida, sin contrapartida, sin opciones; que acaso la misión del hombre sea sólo justificar la conducta de los dioses.", Idem, p. 138.

"Casa" y "viento" se oponen en algunos de sus rasgos semánticos: género femenino/género masculino, inmovilidad/movilidad, visibilidad/invisibilidad con excepción de sus efectos, etc. Dichas diferencias quedan latentes en su significación, nivelados ambos términos en la coordinación.

Además de "hogar", "morada", "domicilio", por extensión, "casa" significa "familia", "estirpe", "linaje", "descendencia del mismo origen". En el transcurso de la narración estas acepciones se actualizan en torno del relato de la propia historia en relación con la historia colectiva, en el eje del abandono y de la pérdida.

sentido de pertenencia del hombre y, por el otro, una resistencia de la tierra a ser tomada por el hombre como anclaje **.

Como ya habíamos adelantado, "casa" y "viento" se recubren de distintos significados en el decurso de la novela.

La casa se configura sucesivamente como:

- el lugar que se ha dejado al partir ⁵²;
- el hotel, casa provisoria, casa de nadie, lugar de tránsito en el que se establecen relaciones momentáneas, efímeras, cuyos denominadores comunes son la soledad y la falta de privacidad ⁵³;
- la casa de otro (el anciano) en la que se hospeda el narrador protagonista; su descripción emparenta a la casa con el entorno natural ⁵⁴;
- el cementerio como la casa de los muertos ⁵⁵;
- "la casa del Diablo", un lugar de la infancia, el del temor y el castigo; será combatida esta casa por el saber de los libros ⁵⁶;
- la casa como metáfora de la existencia humana ⁵⁷;
- la casa como espacio degradado por el uso: el burdel ⁵⁸.

El viento se configura alternativamente como:

- vehículo de circulación de las habladorías de la gente del pueblo respecto del que se fue ⁵⁹;

** Este conflicto entre el hombre y su entorno se hace también presente en otras novelas de Tizón y se constituye en tópico en *Fuego en Casabindo* y en *La casa y el viento*, aunque con distinta significación en cada caso.

⁵² "Pienso en mis perros como un hombre rico a punto de morir piensa en su dinero. ¿Lo que buscaba valía la pena de abandonarlos? Tal vez ahora llovía y ellos, ante las puertas cerradas de la casa ya no tendrían más remedio que echarse a vagar al ver que la hierba comenzaba a crecer descuidada y el estanque de aguas verdes se llenaba de espuma de sapos. Vestido como estoy me acuesto, pero hallo la cama dura, fría y desigual.", *La casa y el viento*, p. 21.

⁵³ "Volví a encender un cigarrillo y me asomé a la galería poblada de macetas con geranios. Por las ranuras de los postigones, en una habitación contigua, se colaba hacia afuera una luz difusa. Sentí por un momento ganas de acercarme sigilosamente hasta allí, para espiar. Pero no lo hice. En la soledad siempre podemos ser otro.", *Idem*, p. 23.

⁵⁴ "La casa es baja, penumbrosa y fresca como una tinaja, con varias habitaciones y una puerta de cardón que se arrastra al abrir. A través de una ventana no más grande que una hornacina se ve el paisaje, la tierra ancha e inquietante...", *Idem*, p. 38.

⁵⁵ "En el cementerio había una docena de tumbas, todas muy viejas y únicamente dos o tres con indicios de homenajes recientes: flores marchitas, alguna botella vacía.", *Idem*, p. 41. Tal como hemos señalado al estudiar *Fuego en Casabindo*, la narrativa de Tizón apelando a una dimensión mítica despliega una idea de la muerte en tanto zona de continuidad y de tránsito con relación a la vida.

⁵⁶ "Recordaré siempre el polvoriento edificio de la escuela, el patio de recreo con un molle al centro y la acequia del costado donde croaban las ranas en las mañanas de invierno. También el cuarto donde había una tinaja con los restos de una momia india. Esta era la casa del Diablo, nuestro lugar de castigo. Cuando cambiaron al maestro, el que vino derrumbó las puertas de aquel cuarto y tiró al vaciadero el tinajón con la momia. «No hay diablos», dijo. «Donde hay libros no hay diablos».", *La casa y el viento*, p. 46.

⁵⁷ "El hombre es también como una casa. Una casa dormida.", *Idem*, p. 49.

⁵⁸ "Es una antigua casa de familia, con las paredes pintadas de oscuro bermellón y de azul los zócalos...", *Idem*, p. 63.

-elemento de la naturaleza que se impone como rasgo característico del entorno, el cual queda reducido a las diversas manifestaciones de este elemento ⁶⁰.

Remontándonos al título, podríamos decir que los términos del binomio casa/viento que en principio se oponen, van confluyendo poco a poco a lo largo de la novela. En un primer momento, la casa representa el interior en el que se guarece el narrador protagonista de la acción del viento (elemento exterior), la inmovilidad opuesta a la movilidad, el refugio frente a la intemperie; luego, con el desarrollo del viaje, la oposición se modifica: la casa deviene figura móvil; el narrador protagonista se torna un itinerante. El efecto de sentido de tal transformación se relaciona con la evolución del narrador personaje: a partir del tercer capítulo, el viaje reconoce un objetivo, la búsqueda del verso perdido; ésta funciona como móvil del narrador protagonista y otorga sentido al acto de narrar.

Es la escritura la que hace que el narrador asuma su carácter de desarraigado y reformule su sentido de pertenencia a través del exilio ⁶¹.

Conclusión

A modo de conclusión, señalamos que:

-por un lado, la novela constituye el cierre de una fase del programa narrativo de Tizón, la que propone un modo de recreación del entramado socio-histórico-político del noroeste argentino mediante la recuperación del pasado por medio de las memorias individuales y anónimas, versiones particulares de una memoria colectiva no reconstruible en tanto totalidad que remiten a una dimensión mítico- simbólica como vía de configuración de lo histórico;

-por otro lado, *La casa y el viento* se presenta como un viraje en el proyecto narrativo de Tizón, que la aproxima a otra de las líneas de ejecución de la novela histórica que hemos señalado. Dicha línea se caracteriza por abordar un segmento del entramado que coincide temporal y espacialmente con el presente y el entorno de la enunciación. La conciencia individual del narrador protagonista asume tal abordaje, lo que provoca una práctica de escritura que reconoce, entre otros, los siguientes rasgos: subjetividad, inmediatez, proximidad, pérdida de un sentido global y colectivamente construido, devaluación del anclaje simbólico, etc. ⁶².

Con respecto al último punto, en **CYV** los símbolos son despojados de su significación trascendental y transhistórica y se muestran como signos devaluados, constructos del hombre con un valor contingente y relativo ^{*}. Este cambio opera a modo

⁵⁹ "En esos momentos ya seguramente, en mi pueblo, todos sabrían que me había ido de pronto, y se preguntarían por qué. Las conjeturas habrían empezado a deslizarse en una dirección y otra igual que las simientes cuando empieza a soplar el viento.", Idem, p. 23.

⁶⁰ "Un viento casi frío comenzó a correr, pero al sol de la mañana se estaba bien. Luego el viento cesó y ladró un perro."; "Con el sol arriba y el viento de mediodía ya preparándose a soplar, volví a la casa."; "...el viento es frío pero aún hay sol, que es como una mancha opaca y leve.", Idem, pp. 41, 43 y 44, respectivamente.

⁶¹ "Un soplo desvaneció mi casa, pero ahora sé que aquella casa todavía está aquí, erigida en mi corazón.", Idem, p. 139.

⁶² La propuesta narrativa de *La casa y el viento* remite al programa narrativo de las novelas de Martini que forman *la saga Minelli*.

^{*} En el episodio del prostíbulo, el narrador relata su contemplación de un cuadro: "Sobre el muro, no lejos de mi mesa, hay un cuadro colgado; es un paisaje húngaro, o danubiano al menos, con gansos que se arrastran bajo el peso de sus hígados sobrealimentados, en un prado verde

de apertura de un nuevo momento del programa del autor relacionado con un abordaje de la red de acontecimientos coetáneos y simultáneos, respecto del momento de enunciación, desde la mirada de una conciencia individual.

El tópico del viaje se constituye en itinerario de la construcción del sentido: desde una concepción del pasado en tanto portador de una verdad simbólica que contiene y unifica un proyecto colectivo, antiguo reservorio de la utopía, se deriva en un presente que asume las formas de la fuga y de la dispersión, del exilio. La escritura como espacio de resistencia -"Una palabra malogra el sueño del verdugo"- consiste en una opción de tipo individual.

***El hombre que llegó a un pueblo (1988): Crónica del despojo* ⁶³**

Introducción: *El hombre que llegó a un pueblo como un cruce*

Con esta novela Tizón continúa los lineamientos generales de su programa narrativo, **la dimensión mítica como modo de elaboración de lo histórico**; la estructura del relato siga un esquema general que la acerca a *La casa y el viento*.

En *El hombre que llegó a un pueblo* se apela a la memoria -colectiva e individual- considerada como fuente de resignificación de la historia comunitaria, una constante en las obras que integran la trilogía.

Esta novela remite especialmente a *El cantar del profeta y el bandido*. **HP** puede leerse como una reescritura de una de las dos historias que se narran en aquélla, la del profeta.

En lo que respecta a la organización global del relato, **HP** reenvía a *La casa y el viento*: linealidad en la relación de la historia; carácter episódico en la estructura capitular; narrador que sigue la perspectiva del actor principal; monologismo; ausencia de metadiégesis, etc.

Mito e historia

En la primera página de la novela, se presenta al lector el contrapunto entre lo mítico y lo histórico. Se confrontan dos temporalidades que fijan -cada una a su modo- el punto de inicio (difuso e indeterminado) de la historia que se contará: "Algunos cuentan que el comienzo de la historia que se va a narrar sucedió en tiempos del Gobernador Oviedo... esto según dicho vulgar ya que ningún cronista lo confirma." (**HP**, p. 9); "Otros, en cambio, son menos precisos y conjeturan que todo ocurrió antes, cuando los días eran más largos que los de ahora y un mes era como un año y los hombres dormían tan poco como los pájaros." (**HP**, Idem).

Los ejemplos anteriores enfrentan el tiempo de la enunciación (el presente de un narrador que contará una historia distante, vivida y divulgada por otros) con el tiempo del

y una joven molinera vestida de blanco con uno de sus pechos desnudos y el molino al fondo." Se cita, en diálogo intertextual un fragmento de la segunda parte de *Sota de bastos, caballo de espadas*, con un cambio de signo: lo que en allá era una línea de configuración de lo histórico vía lo simbólico, aquí, en *La casa y el viento* se transforma en signo devaluado por su uso (como adorno) y por su contexto (el burdel).

⁶³ Buenos Aires, Legasa, 1988. La mencionaremos como **HP**. Cabe señalar que dentro del presente trabajo abordaremos *El hombre que llegó a un pueblo* solamente para observar las continuidades y las transformaciones que tienen lugar en esa novela con respecto al programa narrativo global de Tizón. Por lo tanto, la exposición no pretende constituir un análisis pormenorizado de la obra.

enunciado (el pasado equívoco de los acontecimientos por narrar) de modo tal que los eventos que constituyen la historia son recuperados, muy a posteriori, por una voz que se impondrá una función de cronista. El narrador principal intentará constituirse en cronista de un suceso efectivamente ocurrido pero difícil de situar en el tiempo, por lo impreciso del elemento documental y por la falibilidad de la memoria.

Los segmentos transcritos también aluden a dos concepciones del tiempo (tiempo medido según los hitos histórico-institucionales / tiempo medido en relación con los ritmos de la naturaleza), y a dos vías de aproximación al pasado (el relato mítico / el relato histórico).

Ambas concepciones comparten algunos rasgos: el carácter indeterminado de la fuente y la circulación oral de la información; a la vez que se distinguen por el modo de referenciar cronológicamente el origen de la historia: referente documentado / referente anclado en las prácticas cotidianas de la gente del pueblo.

La temporalidad que se configura en la novela relaciona complementariamente ambas concepciones del tiempo: la histórica, que procura ligar los sucesos con el espesor de una serie historiográfica mayor (la que da cuenta de los procesos de "modernización" a los que fueron sometidas ciertas comunidades) y la mítica, que intenta remitir los eventos a la cosmovisión y al modo de vida propios de una comunidad (un tiempo vivencial y colectivo que apela a la memoria comunitaria como fuente de corroboración).

Esta novela asume la narración de dos historias -la del hombre que llega a un pueblo, línea mítica cuyo origen es la tradición oral, y la de la construcción de la carretera, línea histórica cuya fuente es documental- haciéndolas confluir polémicamente en un mismo relato. De ese modo da cuenta de los respectivos impactos de cada uno de tales eventos en las prácticas (sociales, simbólicas y materiales) de un pueblo anónimo del noroeste argentino.

Estructura narrativa general

Proponemos una lectura de la novela conforme a tres grandes unidades o secuencias narrativas, a las que llamaremos "momentos":

- Primer momento (capítulos I al X, hasta la llegada del hombre al pueblo);
- Segundo momento (capítulos X al XXV);
- Tercer momento (capítulos XXV al XXXVI).

En el primer momento de la novela, la estructura capitular se reparte alternativamente entre la narración de la historia del hombre flaco que viene huyendo de la cárcel (capítulos pares) y la del pueblo que está preparando una fiesta de bienvenida para recibir a una personalidad (capítulos impares).

Esos capítulos son la antesala del segundo momento, el que narra la confluencia espacio-temporal del hombre -actor individual- y el pueblo -en su doble perfil de actor colectivo y de espacio físico-.

La relación entre estos dos actores tiene como resultado la adjudicación de un rol para el hombre. Se trata de un proceso paulatino y dubitativo tras el cual el actor individual terminará asumiendo el rol que le imponen. Le atribuyen el papel de cura y, por extensión semántica, el de predicador y salvador.

Así, **HP** pone de relieve desde el plano de las acciones la problemática de la destinación (problemática que se erige en tópico insistente y que se manifiesta en el relato de los "pensamientos" del actor principal): "el hombre" no es dueño de sus actos, no toma

decisiones por sí mismo sino que recibe efectos de la acción de los demás, del destino y del azar*.

El tercer momento registra la irrupción del progreso en el pueblo, simbolizada por la construcción de la carretera y, específicamente, en el papel del sobrestante, personaje que asume, frente al predicador, el rol de oponente.

En esos capítulos se opera una sustitución de términos sobre la base de un cambio de valores, de paradigmas (el desplazamiento del "estar" al "hacer"), sustitución que tendrá implicancias en la producción del sentido de la novela toda:

-la vida relajada y distendida del pensar y reflexionar promovida por la prédica diaria es reemplazada por la vida laboriosa del trabajo físico, centrada en la ejecución de la obra (construcción de la carretera);

-el liderazgo afectivo-espiritual del predicador se sustituye por la jefatura laboral-productiva del sobrestante;

-el tiempo detenido y autorregulado de la prédica interactiva se transforma en jornada laboral estipulada y controlada por el jefe;

-el espacio natural como marco propicio para el diálogo comunitario es suplido por el ámbito del trabajo.

Procesos de transformación

A continuación, explicaremos sintéticamente los procesos transformación que la novela narra.

Del inicial estado de expectativa (legible en el primer momento: la comunidad a la espera de un acontecimiento exterior) se pasa a una instancia (segundo momento: el pueblo vuelto hacia sí mismo) en la que las costumbres cotidianas manifiestan un modelo de comunidad "pasiva", asentada sobre las normas del "estar", concentrada en torno del predicador y dedicada a las actividades de la escucha y del relato.

Como ya señalamos, este primer paso es promovido por la adjudicación del rol de salvador que el pueblo efectúa al llegar el hombre y por la correlativa aceptación de dicho rol por parte del recién llegado.

Un segundo cambio de estado -como también comentamos anteriormente- tiene lugar cuando se sustituye el modelo previo por el reciente paradigma del progreso (legible en el tercer momento).

Como producto de tal transformación, el actor colectivo "pueblo" responde adhiriendo a la nueva axiología, mientras que el supuesto predicador (junto con el ciego, otro actor que asume el rol de ayudante) disiente, resulta relegado y queda sin ningún rol específico y al margen de la actual configuración comunitaria.

Así la novela narra la ascensión del personaje marginal (prófugo, solo, desanclado) a personaje líder de una comunidad (sacerdote, predicador, salvador) y su posterior degradación (marginal, mendigo) originada en la transformación de los objetos de valor de la comunidad: de la palabra mediadora al dinero, el que se torna valor dominante.

El efecto de sentido último de este proceso consiste en el distanciamiento definitivo del actor individual "hombre" respecto del actor colectivo "pueblo".

Uso y valor de la palabra

* Tratamiento de la acción e isotopía que circula en las obras de Tizón ya estudiadas. Y que es retomada en su última novela, *Luz de las crueles provincias*.

El itinerario semántico antes descrito puede leerse también en el tópico del uso y valor de la palabra en la novela.

Al principio, la palabra del pueblo instituye el rol del hombre y en este sentido es fundante de las prácticas comunitarias.

Luego, la asunción por parte del hombre de la palabra-prédica lo habilita para el ejercicio de las funciones esperables en un sacerdote (plantear enigmas y resolverlos; aconsejar; orientar) y lo legitima como predicador frente a su auditorio, habida cuenta de que éste escucha lo que desea escuchar, la palabra esperada.

Finalmente, la palabra pierde su función social, su circulación pública y se repliega al ámbito de lo privado: el pueblo ya no quiere escuchar la palabra del predicador; ésta es desplazada por la voz impersonal de los discursos y de la música emitida por radio. El hombre opta por el silencio -con la única excepción de sus diálogos con el ciego- y se dedica a componer mentalmente poemas. Se pasa, entonces, de la palabra que hace las veces de vínculo con la divinidad y lazo social, a la palabra que deja de expresarse y pierde su potencia comunicativa. Degradada y suplantada por el dinero, aquélla pierde su valor de cambio primero y cobra un valor de uso individual.

Crónica y monologismo

En esta novela el narrador asume el papel de cronista: recolecta material, selecciona, arma la crónica y la enmarca al comienzo y al final del enunciado en base a textos con función pragmática - de apertura y cierre, respectivamente-.

Esta opción por un tipo de discurso codificado (crónica) se complementa con la estructura capitular: el relato es predominantemente lineal, sólo interferido por algunas analepsis (remisiones al pasado), las que instauran un nivel metadieético (relato dentro del relato). Estos metarrelatos cumplen una función comparativa, de remisión temática por semejanza; por ejemplo, la muerte de Doña Artemia -acontecimiento narrado en el presente del primer relato- genera en el hombre un flashback hacia otro acontecimiento similar, ocurrido en su pasado -la primera vez que vio un muerto- (**HP**, cap. XVII, pp. 52 - 54)** .

En **HP** se registra la adopción de una escritura monológica; una voz y su perspectiva organizan hegemoníamente la construcción del relato, con esporádicas citas en estilo directo. Si en las novelas dialógicas de Tizón -nos referimos a las que forman parte de la trilogía- la polémica del relato se centraba (y descentraba) en las distintas visiones y versiones acerca de un hecho que sustentaban distintos actores, en **HP** la tensión narrativa se desplaza hacia un narrador en tercera persona que, desde fuera de la historia que narra, sigue de cerca las sucesivas instancias de la vida de un actor, intentando reconstruir dicha perspectiva.

En este sentido, esta novela puede leerse como un relato biográfico de fuentes inverificables y que funciona como excusa para narrar el cambio de paradigmas -enfrentamiento entre dos modos culturales- en la historia de una comunidad. **HP** recrea

** La instauración del nivel metadieético resulta una estrategia narrativa habitual en el programa narrativo de Tizón, aunque dicho procedimiento asume distintas funcionalidades en las diferentes novelas. En la trilogía, los metarrelatos acentúan el carácter polifónico de cada una de las novelas, al constituir un dispositivo de producción de diferentes relatos que ganan autonomía respecto del relato de base. En *El hombre que llegó a un pueblo* -de modo semejante a lo que ocurre en *La casa y el viento* e incluso en *Luz de las crueles provincias*- la metadiégesis refuerza explicativamente el sentido del primer relato al contribuir a la configuración del actor y aporta al monologismo que predomina en tales textos.

ese tipo de conflicto que funciona como una invariante en todas las novelas de Tizón: la historia de los pueblos, primero "invadidos" y luego "abandonados" por el "progreso" *.

En relación con *El cantar del Profeta y el Bandido* -vínculo que señalamos al comienzo- **HP** operaría como el relato de la historia previa, anterior al despojamiento y al abandono **. Para ello se basa en una estrategia narrativa semejante que consiste en valerse de las convenciones del género biográfico, el relato de una historia de vida individual, para cumplir otro propósito, el de recrear una historia comunitaria.

Contar -parece ser la consigna latente-, desde un presente de penurias y derrotas, el pasado de una población anónima que recupera, en el ejercicio equívoco de su memoria y en el modesto intento de un cronista, las huellas de una identidad devastada.

Luz de las crueles provincias (1995):La inmigración como destierro y desmemoria ⁶⁴

Introducción

El epígrafe de esta novela opera como una instrucción de lectura al presentar un topos devaluado ***. El mismo reitera un tópico característico del programa narrativo de Tizón. Refiere el lugar donde transcurrió la historia que se ha de narrar y lo caracteriza como un espacio vacío, un espacio que "ahora es casi nada". Diferencia el contexto de enunciación -el aquí y ahora desde donde se narrará- del contexto del enunciado -ese tiempo pasado en el que ocurrieron los acontecimientos a evocar. Antes de los efectos devastadores de las guerras, este pueblo hoy sin nombre gozó de cierta prosperidad. Ahora es un sitio anónimo que del pasado sólo conserva, grabadas en las lápidas del cementerio, "listas de muertos". A exhumar la memoria de los muertos se dedicará la narración, a convertir algunos nombres de esas listas en personajes de una historia.

Nuevamente se plantea -como en *El hombre que llegó a un pueblo*- el problema de las orígenes. Si "esta historia ocurrió hace muchos años, cuando nuestros padres eran niños o muchachos", el relato de la misma reconoce un comienzo distinto, "...podría comenzar para nosotros, los que aquí los conocimos, al atardecer de un mes de abril -aunque en realidad comenzara mucho antes-...". Así, con una voz plural -y ante la dificultad de precisar cuándo efectivamente tuvo comienzo la historia- la narración elige por y para sí misma un comienzo hipotético, aproximado. Y evocará entonces, desde un presente de despojo y olvido, las vidas de ciertos personajes. Vidas de inmigrantes y de

* Vale la pena insistir en que el conflicto está figurativizado por la construcción de una *carretera*: lugar de paso, desde alguna parte hacia otra, que atraviesa al pueblo y lo convierte en zona de tránsito, en un sitio más para pasar que para permanecer.

** En *El cantar del profeta y el bandido*, el pueblo (que recibe el nombre de Ramayoc) ya es un pueblo fantasma, habitado por viejas, abandonado luego de un período efímero de esplendor.

⁶⁴ Editada por Alfaguara, Buenos Aires, en 1995, *Luz de las crueles provincias* es la última novela de H. Tizón. De la misma haremos una lectura sumaria, más próxima al comentario que al estudio.

*** "Esta historia ocurrió hace muchos años, cuando nuestros padres eran niños o muchachos, y podría comenzar para nosotros, los que aquí los conocimos, al atardecer de un mes de abril -aunque en realidad comenzara mucho antes- en un lugar encerrado entre dos ríos de caprichoso caudal, que antes fue un mercado de mulas y caballos y ahora no es casi nada, aunque para algunos esta tierra haya sido mártir o heroica, a juzgar por la listas de muertos, de uno y otro bando, grabadas por ignoto lapidario en el sitio de honor del cementerio, que las innumerables lluvias desleían, muertos en las guerras de la independencia y luego en la de clanes cobijados por coartadas de equívocas divisas."

descendientes de inmigrantes que hallaron, en ese espacio vuelto yermo por la violencia y el olvido, desengaños y frustraciones.

Ese contexto, ese "lugar encerrado" incidió negativamente en los personajes como culminación de un destino de anonimato y fracaso. Para redimirlos de sus respectivos reveses, otra vez la escritura de Tizón se despliega e impone a modo de una práctica de la memoria. Con esos nombres sueltos, recuerdos transformados en leyendas, vestigios de la memoria colectiva, se arma una historia, la de una familia marcada por el desarraigo.

Una novela familiar

El relato de las vidas de Giovanni, Rossana y del hijo de ambos asume las formas de la una novela familiar, de una cadena de legados, de una herencia que desemboca en el agotamiento de una estirpe. Comenzando en una aldea italiana y concluyendo en un remoto pueblo del norte argentino, *Luz de las crueles provincias* * narra las ilusiones que se pierden y la crisis de la identidad, manifestaciones todas de un núcleo común: el desarraigo. La figura del juez (eslabón último de la cadena) simboliza la decadencia de una clase y, por extensión metonímica, la de toda una comunidad. Así el relato de unas vidas particulares alcanza significaciones más amplias y se vuelve abordaje crítico de un proceso histórico: la inmigración como destierro y desmemoria.

El viaje como pérdida

Los acontecimientos que constituyen el relato se organizan en el eje del viaje. Varios desplazamientos suceden en la novela: Giovanni y Rossana abandonan su aldea natal con el propósito de instalarse en Buenos Aires (metonimia de América como utopía, de Argentina como territorio de lo posible); ambos se trasladan luego al norte, donde el saber del inmigrante cumpliría supuestamente un rol estratégico en la explotación agrícola de la tierra; Juan (el hijo de ambos) viaja a Buenos Aires para estudiar leyes. Motivado por diferentes tipos de destinación (el autoritarismo paterno y la pobreza, en el primer caso; la hostilidad, la incomunicación y la falta de trabajo en el gran centro urbano, en el segundo; la ausencia del padre y el mandato del viejo, en el tercero), cada viaje constituye un abandono y culmina en un fracaso. Pérdida de la patria, de la familia, de la lengua; pérdida de las ilusiones; pérdida del amor y de un proyecto de vida personal. Giovanni muere rodeado de imensas extensiones de tierra infértil, Rossana pierde a su hijo (quien se traslada, como señalamos, a Buenos Aires de donde regresará convertido en poco menos que un extraño) y también la ocasión de regresar a su lugar procedencia, aquél pierde a Daisy para casarse por obligación con Matilde y ascender políticamente. Luego Juan, convertido ya en Juez, se quedará a su vez sin sus hijos: Alfredo muere y Mali se escapa con un forastero.

Todo proyecto de mejoramiento -encaramado sobre un viaje- porta, como contracara complementaria, una degradación. La figura del Juez lleva consigo esa carga dual. Colocado en lo más alto de la escala social, se encuentra solo en el desenlace de la novela. Con él se extenua un linaje, desaparece toda una clase. Resignado y vencido ("No llegué, ni vi, ni vencí; simplemente no estuve"), pasivo y pensante, él escribe una suerte de diario íntimo, se interroga acerca del sentido de su propia vida, extraña a su hija que lo ha abandonado: "¿Pero qué he hecho con mi vida? ¿De dónde provengo?... Mali, hija mía, lo único mío que en verdad he tenido, ¿en dónde estás?". Entregado a sus recuerdos, éstos

* Desde ahora en adelante se la mencionará como **CP**.

se le presentan ajenos y distantes: no recuerda a su padre, sus orígenes se le borran y la memoria personal está plagada de lagunas, de zonas vacías. El viaje deviene destierro, despojo. Su punto terminal parece ser la pérdida de la memoria.

La mujer como resguardo de la memoria

La perspectiva machista dominante en la enunciación (des)califica a la mujer con los atributos de la animalidad y el analfabetismo, la inexorabilidad de su destino y la debilidad (valga como ejemplo la relación matrimonial que ata a Rossana a los planes de Giovanni quien, a su vez, reproduce en ella el autoritarismo paterno del que él mismo fuera víctima). Sin embargo la memoria se presenta como patrimonio femenino. Rossana es la última en devaluar el objeto valor de legado, la marca del origen: el libro que Giovanni trajo consigo desde Europa. Una vez vendido, este libro será metáfora del olvido del propio pasado. El extremo de este ejercicio de contramemoria lo constituye el hijo de la pareja, el Juez (síntesis del origen europeo y del poder económico local, del ascenso social basado en el borramiento de la propia génesis) quien recupera significativamente su pasado sólo ante las situaciones límites de la muerte de su hijo Juan y la fuga de su hija Meli (lo femenino como disparador del mecanismo del recuerdo): "Había adquirido la costumbre de escribir desde que ella se fuera...". Pero su memoria individual insiste - como ya señalamos- de manera errática y difusa. En la dialéctica memoria - olvido, la novela funciona a modo de un intento de restituir aunque sea aproximadamente los orígenes.

Narrar contra el olvido

CP propone otra lectura del tópico historiográfico de la inmigración, el que es significado como un cúmulo de fracasos, como la pérdida de la identidad. En relación con su título, la novela presenta a sus personajes sujetos a las determinaciones de fuerzas superiores (el destino, la tierra, el mandato familiar, los prejuicios machistas) frente a las cuales nada pueden oponer, salvo sus secretos desengaños. La luz de las provincias se torna cruel porque, bajo su nítido e impiadoso resplandor, los seres humanos se vuelven criaturas indolentes y resignadas. Al igual que el Juez, sólo les queda las turbulencias de la memoria privada, la palabra escrita como registro de la misma, las versiones de circulación oral. Materiales en base a los cuales se construye la narración para instaurarse como posibilidad de combate contra el olvido.

Inflexiones del programa narrativo de Héctor Tizón

El programa narrativo de Tizón presenta, según nuestra lectura, las siguientes inflexiones:

a) La *trilogía* -integrada por *Fuego en Casabindo*, *El cantar del profeta y el bandido y Sota de bastos, caballo de espadas*- puede leerse en su totalidad como el relato de diferentes epopeyas frustradas, emprendidas por héroes anónimos. La narración de tales emprendimientos se desarrolla a partir de diferentes versiones en las que lo imaginativo y lo testimonial, lo oral y lo escrito, lo mítico y lo histórico se entrecruzan y combaten por la conquista de una legitimidad discursiva (una "verdad") cuya vigencia se resuelve únicamente en la exposición de ese combate, de esa pugna. Estamos en presencia de una textualidad que pone en práctica una forma de narrar, con la ficción, los impactos de la política central gestada desde Buenos Aires en un sector del interior del país, más

precisamente Jujuy y que, a la vez, registra y procesa la producción y circulación de saberes, los modos de vivir, narrar y entender la historia propios de aquella comunidad.

b) *La casa y el viento* aparece, por un lado, como interrupción y cierre del ciclo de la trilogía, mientras que, por otro lado, se constituye como apertura de una nueva fase narrativa continuada por *El hombre que llegó a un pueblo* y *Luz de las crueles provincias*. Con la novela de 1984, la narrativa de Tizón se atribuye una finalidad testimonial. Recurriendo a las formas de la autobiografía, la narración se hace cargo de los acontecimientos contemporáneos al momento de producción del relato (la dictadura militar argentina). La conciencia individual del escritor, amenazada en su identidad por el poder asolador del exilio, encuentra en la escritura de su fuga un punto de resistencia al discurso represor y una vía de conservación de la memoria personal. Narrar la propia experiencia deviene para el narrador/autor un modo de preservar también la historia de su comunidad. Ese debate, ese desgarramiento (contar la propia vida, relatar una historia plural) se instala como tal en el cuerpo de la novela que adquiere la forma de un relato predominantemente lineal, organizado desde una perspectiva central y monológica. Las dos novelas posteriores adquieren una estructura narrativa semejante, aunque también exhiben el intento de retomar el núcleo simbólico característico de los textos que conforman la trilogía.

A continuación nos proponemos retomar brevemente cada uno de los textos mencionados:

-*Fuego en Casabindo* (1969), reviste un carácter inaugural dentro del proyecto narrativo de Tizón. La fragmentariedad constituye su rasgo estructural predominante: la novela se va desarrollando en la alternación de trozos textuales organizados a partir de cambios en la focalización y de alteraciones cronológicas. Un hecho político (la batalla de Quera), se aborda con esta modalidad en la que lo real histórico pasa a un segundo plano y, en su lugar, cobra relevancia la elaboración mítico-simbólica de lo acontecido en tanto que una perspectiva privilegiada para la configuración ficcional del entramado socio-político-histórico. Así, se pone en marcha por primera vez un dispositivo de enunciación al que apelará Tizón en las otras novelas de la trilogía: los cantares en tanto matriz discursiva y vehículo del saber oral y popular. En *Fuego en Casabindo* se asiste a la fundación del topos literario que constituye la clave de lectura de la trilogía en su conjunto: el noroeste no sólo como referencia geográfica sino, especialmente, como espacio posible de enunciación.

-*El cantar del profeta y el bandido* (1972) presenta un rasgo distintivo: el posible abordaje del entramado (batalla de Quera) deriva en el relato de historias particulares protagonizadas por los propios relatores; estas historias comparten dos tópicos, las figuras del profeta y el bandido que remiten a la dimensión mítico-simbólica. Los relatos se desvían de su propósito inicial -reconstruir los acontecimientos vividos en Ramayoc por los personajes emblemáticos- y asumen un carácter autobiográfico: el preso y el Comisionado narran sus respectivas vidas. Dada su forma narrativa (dispersión y proliferación espiralada de versiones, permanentes alusiones al acto de narrar, etc), podríamos afirmar que esta novela opera dentro de las reglas del juego enunciativo propio del cantar. El desvío a partir del pacto inicial (la imposibilidad de armar la versión definitiva de un conjunto de acontecimientos pasados) marca los límites y los alcances de la memoria. Los personajes -impedidos de narrar las historias solicitadas acerca del profeta y el bandido- acaban contando sus propias historias; ésta constituye la única alternativa de recuperación del origen de una comunidad a punto de desaparecer. En este caso, la escritura cumple un rol recordatorio, de registro de evocaciones privadas a cargo de relatores anónimos.

-*Sota de bastos, caballo de espadas* (1975), punto culminante de la propuesta estética del autor, aborda explícitamente un acontecimiento particular del entramado (el éxodo jujeño). La modalidad que asume este abordaje se asienta sobre los cantares en tanto matriz discursiva y saber oral, colectivo y anónimo. Se insertan en la trama socio-histórico-política personajes no reconocibles ni reconocidos por el discurso de la historia y que envían al lector a la dimensión mítico-simbólica. Esta novela problematiza y reformula por ampliación la noción de "historia" en sus tres acepciones: como relato de acontecimientos (se vuelve fragmentario, discontinuo, abierto, en constante elaboración), como tipo de acontecimientos (se incorporan experiencias cotidianas de los personajes que van más allá de lo real, por ejemplo, la presencia de los muertos) y como dimensión constitutiva de la experiencia humana (las vivencias cotidianas de personajes anónimos y corrientes conforman también -y especialmente- el decurso de la historia). Esta concepción de lo histórico articula la propuesta de un proyecto colectivo: la figura del hombre con la estrella en el dedo, en contraposición y complementariedad con la de Belgrano, funciona como actualización histórica del mito del caudillo y le otorga al relato un carácter prospectivo y a la escritura una funcionalidad utópica.

-*La casa y el viento* (1984) funciona a la vez como cierre de la propuesta narrativa instaurada por la trilogía y como apertura de una nueva concepción de narratividad. Esta se asienta en los siguientes postulados: la linealidad del relato, la aproximación al género autobiográfico, la dificultad de contar la historia personal en relación con la colectiva, el conflicto del narrador protagonista por reconstruir su itinerario, la escritura como único territorio posible, la devaluación del mito en tanto portador de un saber global, etc. El abordaje del pasado histórico se sustituye por el relato de acontecimientos políticos inmediatos al proceso de escritura (el proceso militar), en una línea indicial y connotativa, desde una perspectiva predominantemente subjetiva e individual.

-*El hombre que llegó a un pueblo* (1988) se presenta como un cruce peculiar. Por un lado, sigue los lineamientos narrativos instaurados en *La casa y el viento*; por el otro, retorna a la problemática estructurante de las novelas de la trilogía. De este modo, vuelve a estar presente, como una tensión irresuelta, la antinomia entre mito e historia a la hora de reconstruir un suceso histórico (efectivamente ocurrido pero difícil de situar temporalmente). Con ese propósito de reconstrucción, se elige la perspectiva de un actor cuya historia (el relato de su vida) envía a un plano simbólico, de transmisión oral y anónima. Un narrador heterodiegético se adjudica la función de cronista y, con la excusa de restablecer el episodio de la construcción de una carretera, se propone recuperar del olvido la historia posible aunque inverificable de un hombre que recuerda al profeta de *El cantar del profeta y el bandido*. Con las máscaras del relato biográfico se narra un conflicto permanente en la propuesta narrativa de Tizón: el cambio de paradigmas, el trastocamiento de valores, la casi extinción de un pueblo ocasionada por la presunta "modernización".

-*Luz de las crueles provincias* (1995): A partir del esquema de la novela familiar, la novela narra desde la omnisciencia excesiva y programática historias de vidas singulares referenciadas en un proceso histórico englobante: la inmigración como destierro y desmemoria.

Otra historia y otro relato de la historia

En las novelas de Tizón -una manifestación de ese tipo de textualidad en la que lo mítico funciona como configuración de lo histórico- se opera un recorte específico del entramado socio-histórico-político. Se seleccionan acontecimientos no valorados por el discurso canónico de la historia y se les otorga el rango y la relevancia de hechos

históricos (móviles tanto individuales como colectivos que cristalizaron expectativas sociales y funcionaron a modo de motores para la historia interna de una comunidad).

Estos acontecimientos son enfocados desde un ángulo inhabitual, ya que para su reconstrucción se apela a otro tipo de fuentes más allá de las convencionales y a otro tipo de saber (relatos individuales, fragmentarios, orales, anónimos; saber mítico-simbólico).

A la base de la propuesta narrativa de Tizón, subyace una concepción acerca de la historia entendida como dimensión específicamente humana de lo vivido por ciertas comunidades -las del noroeste, en este caso-, en la que se articulan, con distintos grados de densidad, lo privado con lo comunitario y lo fáctico con lo imaginario.

Se pone en tela de juicio aquellas interpretaciones que hacen del discurso histórico un relato unívoco y monolítico, de desarrollo lineal, elaborado sólo a partir de continuidades. Como contrapropuesta, se concibe a la historia como un discurso hecho de diferentes voces, de acontecimientos no siempre verificables y de indeterminaciones.

En una primera etapa, la propuesta narrativa de Tizón se construye en torno de una textualidad que apela a una matriz discursiva singular, la de los cantares, y a partir de la misma -en sus rasgos más prototípicos- trama una narratividad fragmentaria, abierta, polifónica que pone en funcionamiento un dispositivo de lectura del pasado que reconoce otros saberes (de elaboración comunitaria y no letrada, de transmisión oral, etc.). En una segunda etapa, centrándose en el punto de vista y en la subjetividad de ciertos personajes y optando por una única voz predominante, el relato se torna monológico y lineal.

BIBLIOGRAFIA

A) Corpus literario: Novelas de Héctor Tizón

- Fuego en Casabindo (FC)*, Ediciones Puntosur, Buenos Aires, 1987 (segunda edición).
- Sota de bastos, caballo de espadas (SBCE)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981 (segunda edición).
- El cantar del profeta y el bandido (CPB)*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982 (segunda edición).
- La casa y el viento (CYV)*, Legasa Editora, Buenos Aires, 1984.
- El hombre que llegó a un pueblo (HP)*, Legasa Editora, Buenos Aires, 1988.
- Luz de las crueles provincias (CP)*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.

B) Marco teórico:

- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994 (segunda edición).
- Eliade, Mircea: *Mito y realidad*, Guadarrama, Barcelona, 1978.
- Fassi de Astegiano, María Lidia: "La historia, ¿otra ficción?". Ficha de cátedra del seminario de metodología literaria, U.N.R.C., Licenciatura en Lengua y Literatura. Río Cuarto, 1993.
- Genette, Gerard: *Discurso del relato. Ensayo de método. Figuras III*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1986.
 - Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989.
 - Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1993.
- Godelier, Maurice: *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*, Siglo XXI, Méjico, 1974.
- Reyes, Graciela: *La polifonía textual*, Gredos, Madrid, 1984.
- Ricouer, Paul: "La función narrativa y la experiencia humana del tiempo", en *Texto, testimonio y narración*, Andrés Bello, Chile, 1983, pp. 51-91.
- White, Hayden: "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 17-39.

C) Estudios específicos sobre la obra de Tizón:

- Bueno, Mónica: "La utopía: entre la historia y la ficción" en *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, compilación de Elisa T. Calabrese, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1994, pp. 81-115.
- Coviello, Ana Lisa: "El hombre que llegó a un pueblo, de Héctor Tizón, a la luz de la tradición grecolatina", en *Actas del VII Congreso de literatura argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1994, pp. 224- 230.
- Fleming, Leonor: "El fracaso como utopía: la trayectoria literaria de Héctor Tizón". Idem anterior, pp. 290-296.
- Heredia, Pablo: "El texto de la realidad histórica y la cultura popular. Una aproximación al estudio de la cultura popular regional y sus fundamentos mítico-simbólicos en Héctor Tizón", en *El texto literario y los discursos regionales. Propuestas para una regionalización de la narrativa argentina contemporánea*. Argos, Córdoba, 1994, pp. 87 - 106.

- Mistretta de Golubizky, M. Susana: "«Sota de bastos, caballo de espadas»: Una relectura". *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994, pp. 427- 432.
- Royo, Amelia: "La puna, espacio semiótico de lo no dicho", *Idem anterior*, pp. 590-595.
- Real, Carmen: "La narrativa de Héctor Tizón: Una epopeya de la derrota", en *Fuego en Casabindo*, Puntosur, Buenos Aires, 1987, pp. 103-122.
- Salas, Horacio: "Ficha biográfica" y "Borrador de un reportaje", en *EL cantar del profeta y el bandido*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1972, pp. 7-12.
- Sarlo, Beatriz: "Política, ideología y figuración literaria". En: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* de Balderston, D. et al. Ed. Alianza/ Institute for the Study, Buenos Aires, Madrid, University of Minessota, 1987, pp. 30-59.
- Sassaroli, Claudia: "«Sota de bastos, caballo de espadas». Presencia del pensamiento mítico en la materia narrativa.". Inédito, U. N.R.C., 1993.
- Stern, Mirta: "Prólogo a «Sota de bastos, caballo de espadas»". Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, vol. 1, pp. I-IX.
- Tizón, Héctor: "Las palabras que narran", en *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*. Cuadernos Hispanoamericanos 517 - 519, Madrid, Julio-septiembre 1993, pp. 506-511.

D) Artículos, entrevistas y reseñas de diarios y revistas:

- "«El hombre que llegó a un pueblo», de Héctor Tizón", reseña de Jorge A. Warley, **Revista Babel**, Año I N° 5, Buenos Aires, Noviembre de 1988, p. 8.
- "«La esfinge», entrevista a Héctor Tizón", **Revista Babel**, año III, n° 17, Buenos Aires, mayo de 1990, pp. 34-35.
- "«The Buenos Aires Review»: Héctor Tizón, Jujuy, Primavera 1992", entrevista de Graciela Speranza. **Página/12, Primer Plano**, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1992, pp. 6 y 7. (Reproducida y ampliada en Speranza, Graciela: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Norma, Argentina, 1995, pp. 19-34.)
- "Las regiones de Héctor Tizón", entrevista de Jorge Dubatti, **El Cronista, El Cronista Cultural**, Buenos Aires, 11 de octubre de 1993, pp. 12 y 13.
- "Héctor Tizón: Captar la esencia de lo efímero". En *La curiosidad impertinente. Entrevista con narradores argentinos* de Saavedra, Guillermo. Beatriz Viterbo Editora, Serie El Escribiente, 1993, Rosario, pp. 161-173.
- "El idioma del exilio", nota de Gabriela Saidon, **Clarín Cultura y Nación**, 3 de noviembre de 1994, p. 5.
- "La magia del otro realismo", entrevista de Hinde Pomeraniec. **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 6 de julio de 1995, pp. 2-4.
- "Los placeres de la contemplación", nota de Héctor Tizón sobre su novela, *Luz de las crueles provincias*, en **Página 12, Primer Plano**, Buenos Aires, 9 de julio de 1995, p. 7.
- "La fascinación de la tristeza", reseña de Elvio Gandolfo sobre *Luz de las crueles provincias*, **Página 12, Primer Plano**, Buenos Aires, 10 de setiembre de 1995, pp. 4 y 5.
- "Crónica de una desolación", reseña de Carlos Roberto Morán sobre *Luz de las crueles provincias*, **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 28 de setiembre de 1995, p. 10.

LA VIDA ENTERA: EL MITO COMO LECTURA ALEGORICA DE LA HISTORIA

Introducción

*La vida entera** constituye, en el conjunto de la producción de Juan Martini, un texto singular en lo que se refiere al modo de ingreso de la trama histórica. En relación con ese aspecto nos pareció productivo realizar el estudio de esta novela con el mismo enfoque que utilizamos al estudiar el programa narrativo de Tizón. Es decir, ocuparnos de VE como ejemplo de esa tendencia de la narrativa argentina contemporánea que aborda el pasado y la realidad política desde un cruce intertextual entre lo histórico y lo mítico.

Según nuestra perspectiva en este texto de Martini -al igual que los textos de Tizón y los de otros autores cuyas producciones no ingresan en nuestra investigación⁶⁰- la incorporación de lo referencial histórico se lleva a cabo por vía mítico-simbólica.

En la VE se elabora una traslación simbólica de la referencialidad extratextual y se lee entre líneas, en un juego de mención/omisión, cómo el poder y la violencia se constituyen en los dos operadores principales de las relaciones entre los personajes. De este modo, así como poder y violencia son los organizadores de los discursos sociales que configuran el mundo ficcional de esta novela, así también su narratividad se construye en torno a aquella dupla, la que no sólo es tópico sino también forma de producción y circulación de discursos (la intriga, la develación de enigmas, lo no sabido, lo no dicho, la ambivalencia entre el plano psicológico -el discurrir interno de los pensamientos- y el pragmático -las ejecuciones-, la búsqueda de información por diversas vías, etc.).

Entonces, sin mencionar ex profeso el contexto político (su marco de enunciación) el texto opera como una alegoría⁶¹, y se torna una lectura crítica de una etapa convulsionada de la historia política argentina reciente. Describir esa lectura, en función del orden polifónico que la novela asume y el uso de la dimensión mítico-simbólica que ella hace, es el propósito que persigue nuestro trabajo en este tramo.

Estructura narrativa de *La vida entera***. El índice como instrucción de lectura: la conformación de “campos semánticos”

Campos semánticos

La novela se divide en dos partes simétricas, de trece capítulos cada una. Cada capítulo está encabezado por un título: Primera parte, 1 *Sueños de la hermana*; 2 *El Internacional*; 3 *Alacrán*; 4 *Las Marimónas*; 5 *La casa rosada*; 6 *Noche y día*; 7 *Gardel*; 8 *Orsai*; 9 *Los milagros*; 10 *Envido*; 11 *La quema*; 12 *El Oso Leiva*; 13 *El Potro*. Segunda parte, 1 *Introito*; 2 *El golpe*; 3 *Encarnación*; 4 *Las lluvias*; 5 *El centauro*; 6

* De ahora en adelante: VE.

⁶⁰ Mascaró, *El cazador americano* (1975), de Haroldo Conti; *Río de las congojas* (1981), de Libertad Demitrópulos; *El vuelo del tigre* (1981), de Daniel Moyano; etc.

⁶¹ Usamos la noción de “alegoría” de acuerdo con H. White: un discurso que “dice una cosa y significa otra”, un medio de representar simbólicamente los acontecimientos humanos.” Ver: White, H.: “La cuestión narrativa en la teoría historiográfica actual”, pp. 41-74.

** Consultamos la primera edición de la misma: *La vida entera*, de Juan Carlos Martini, Bruguera, Narradores de Hoy, Barcelona, 1981.

Lengua de fuego; 7 *El Nacional*; 8 *La Rusita*; 9 *Kirie Eleison*; 10 *El silencio*; 11 *Pactos*; 12 *Bodas*; 13 *El Oriental*.

Los subtítulos de la primera parte nombran:

-acciones de distinta índole: **noológico-discursiva**, los sueños de la Hermana, uno de los protagonistas que cumple una función específica en la configuración del sentido de la novela, aspecto que abordaremos posteriormente (cap. 1); **simbólico-mágica**, resurrección de El Fantasma, otro de los actores (cap. 9); **pragmática**, la quema, que alude a la práctica de la violencia y marca el enfrentamiento recurrente entre dos grupos de actores, los hombres de El Alacrán y los villeros (cap. 11);

-lugares de distinto orden: **un cabaret**, El Internacional, lugar de entretenimiento público, marginal, nocturno, donde acuden e interactúan personajes igualmente marginales y periféricos que funcionan como operadores del juego y de la prostitución (cap. 2); **pensiones**, espacios habitados de modo transitorio por distintos personajes; en cada una de ellas vive un actor relevante en la construcción del relato (El Oso Leiva y El Oriental, quienes polarizan una propuesta semántica de la novela); algunos de los rasgos que caracterizan este territorio son lo cotidiano, lo íntimo, lo reflexivo (cap. 4 y 6); **la casa rosada**, sitio en ruinas que en el interior de la novela simboliza irónicamente la decadencia institucional (cap. 5);

-actores: por un lado, **El Alacrán** y **El Oso Leiva**, personajes que revisten características opuestas; **el Alacrán** como fundador y gobernante de Encarnación, líder totalitario, y **El Oso Leiva** como mantenido, vividor, jefe del cabaret, aliado del Oriental, elaborador de su utopía personal, en sucesivos momentos del relato (cap. 3 y 12); por otro lado, **Gardel** y **El Potro**, cuyos nombres (en rigor, apellido y apelativo, respectivamente) remiten -con distinto grado de legibilidad- a personajes reconocibles en el imaginario rioplatense: el primero, a la canción ciudadana* y el último, a la política. La actorialización de Gardel, en el espacio-tiempo de la novela, expone el carácter inmortal de este mito. El apelativo de Potro nombra elípticamente a Perón y remite a un momento preciso de la historia del país. Ambos actores sintetizarían dos modelos de argentinidad;

-códigos de juegos populares: **orsai** envía al imaginario popular, al mundo del fútbol y al modo en que sus aficionados pronuncian "offside" (el texto elige la transcripción oral); ese término, que designa una infracción característica del juego, en el contexto de la novela se resignifica y funciona como indicio de la decisión del Oriental de declararse "fuera del juego" y partir desde la gran ciudad hacia Encarnación (cap. 8); **envido** cumple la misma función, sólo que alude al juego de lenguaje propio del truco. El envido hace las veces, en este juego de azar, de movimiento inicial y actúa como desafío que espera la réplica de aceptación o rechazo del contrincante, también es la instancia que puede dar lugar a la mentira. En **VE**, *Envido* (cap. 10) significa un desafío que uno de los actores, el Oriental, se impone a sí mismo y abre las posibilidades futuras del relato.

Los subtítulos de la segunda parte cumplen una función similar a los de la primera; se mantienen algunos de los campos semánticos señalados anteriormente y se incorporan otros:

-actores: (cap. 3, 5, 6, 8, 10 y 13); 5 denomina a una figura mítico-simbólica, el Centauro; 3, 6 y 8 mencionan a personajes femeninos, Encarnación, Lengua de fuego (remite figurativamente al ámbito del erotismo, en consonancia con el rol del personaje) y La Rusita; 10 introduce a El Silencio, personaje apenas mencionado en la primera parte, y contrapuesto a El Alacrán; y 13, último capítulo de la novela, adopta a modo de

* El título de la novela cita una parte del estribillo del tango *Cuesta abajo*, tema interpretado por Gardel, personaje de *La vida entera*.

título el nombre de un personaje (El Oriental) y hace pasar el eje de la producción del sentido por la perspectiva de este actor;

-fenómeno no sólo meteorológico sino profético: *Las lluvias* (cap. 4) hace alusión a la realización de un pronóstico mágico, que se conecta con la naturaleza mítica de los sueños de La Hermana (campo semántico de acciones noológico - discursivas, primera parte, cap. 1);

-metalenguaje de la composición musical: Introito (cap. 1) es un término técnico específico de ese código y mantiene en esta apropiación textual su función introductoria; se relacionaría con el campo semántico del código del juego (primera parte, cap. 8 y 10), aunque en este caso su uso es estrictamente denotativo;

-lugares: **El Nacional** (cap. 7), como en la primera parte y en alusión a **El Internacional**, refiere al mismo ámbito, con cambio de nombre y traslación geográfica a Encarnación;

-prácticas comunitarias: remiten a dos esferas diferentes: la de la acción política, *El golpe* y *Pactos* (cap. 2 y 11), y la de la práctica religiosa, *Kirie Eleison* y *Bodas* (cap. 9 y 12). En ambas duplas se consignan opuestos semánticos que resumen el recorrido de sentido de la novela (la reacción y la alianza, la muerte y la unión matrimonial). Estas oposiciones condensan el cierre de una etapa de desgracias y la apertura de otra etapa nueva (la jefatura de el Potro, la futura dirección de el Tonto), virtualidades que la novela sugiere, las deja abiertas como posibilidades sin narrar.

Desde el mismo índice -rasgo paratextual que sirve de entorno pragmático al texto y primera instrucción de lectura- se genera en el lector un conjunto de expectativas relacionado con el reconocimiento de campos semánticos resultantes de la intersección de los títulos, presentados en el índice, con la producción del sentido en el desarrollo de la novela. Esos campos semánticos se agrupan en varias formaciones discursivas que permitirán una caracterización de **VE** como una novela polifónica y dialógica.

El juego: azar, violencia y poder

El texto es vasto, con numerosos enunciadores y varios tipos de enunciados, con diferentes juegos de lenguaje; un espacio abigarrado y denso donde habita una multitud de personajes que comparten todos el rasgo de lo marginal, de lo clandestino. Pertenezcan a la ciudad grande, a Encarnación o a la villa, el juego y la violencia los enfrentan o aproximan. Porque cada uno de esos lugares son reproducciones a diferente escala de lo mismo: un mundo sostenido por el juego y la prostitución.

El azar aparece como la práctica que constituye el modus vivendi de la mayoría de los personajes; pero además, en un plano mediato de significaciones, cumple el rol de destinador que decide e impulsa sus acciones. En **VE** las relaciones forman parte de un juego complejo: discursivo, de violencia y de poder. Si la guerra expresa la disputa por la autoridad, la novela se configura como una polémica de discursos. La violencia (verbal y/o física) cumple el rol de instrumento privilegiado a la hora de conseguir o defender el poderío. La novela narra un cambio en la concepción de poder: se pasa de un poder concentrado y "feudal", emblemático por El Alacrán, a un poder estratégicamente distribuido en distintos jefes cuyo factórum es El Oriental.

Toda **VE** ocurre como un juego, un comercio y una disputa. Todo se convierte en dinero, en mero valor de cambio. Todo se transa (cuerpos, convicciones, potestad). No obstante hay ciertas zonas (privadas, ocultas) que se sustraen al tráfico: las alucinaciones de El Alacrán, las visiones que en El Oriental despierta la mujer mala, las ensoñaciones de El Oso Leiva, los sueños de La Hermana que escapan a una interpretación definitiva, etc.

Las realizaciones también oscilan entre lo estrictamente pragmático (jugar, ejercer la violencia) y lo noológico (soñar, pensar, alucinar, profetizar, desear, dominar). Esa dualidad llega a ser clave en la producción de sentido que la novela propone y se vincula con el cruce intertextual que la fundamenta: lo mítico entrelazado con lo histórico.

Polifonía: la novela como una estructura coral

El narrador que asume el rol de organizador e introductor de discursos de otros⁶²; cede la palabra a los personajes, los que intervienen con sus **voces particulares** (las que constituyen puntos de vista específicos) en la elaboración del relato; en éste quedan registradas las **diferentes texturas en el tratamiento de la información**; estos **puntos de vista** constituyen distintos modos de percepción de lo real que son incorporados a la novela y que se ofrecen a la lectura.

Los actores y sus roles se configuran en **la interacción permanente en el plano discursivo**, ya que éstos se constituyen predominantemente como **hablantes o productores de discursos que entran en contacto**. La caracterización de los personajes como hablantes, en tanto introductores de un modo discursivo social que actúa a manera de esquema interpretativo de lo real, otorga a la novela un **rasgo polifónico**; los discursos de los hablantes comparten características, arman líneas discursivas que se organizan en forma de red, en un juego de semejanzas y oposiciones, de contactos y distanciamientos; dicha red, si bien reconoce un discurso prototípico encarnado en un personaje, supera el ámbito particular de un discurso y concentra en torno de un tipo de discursividad varias realizaciones distintas aunque interactuantes⁶³.

En esta **estructura coral** se efectúa el ingreso de la **pluralidad de lenguajes sociales** (plurilingüismo)⁶⁴, los que aportan su saber peculiar y situado, mediante un conjunto heterogéneo de personajes caracterizados todos ellos por su marginalidad.

⁶²En esta novela, el lector tiene la sensación de encontrarse frente a un texto sin narrador. No hay, a diferencia de las otras novelas de Martini, un discurso atribuible a un autor implícito -en tanto equivalente semántico entre el narrador Minelli y el autor Martini-, al cual pueda atribuirse una función evaluativa respecto de lo narrado.

⁶³Cabe señalar algunas particularidades acerca del **modo de nominación de los personajes**. Se nombra a cada actor por medio de un apelativo que sintetiza rasgos de su rol, a la vez que, en un plano más amplio de significación, este mecanismo aporta a la difuminación de la identidad personal e individualmente caracterizada por ausencia de nombre propio. Este hecho, el de la identidad no fijada de una vez y para siempre, hablaría del carácter constructivo de la actorialización a lo largo de la novela. Por ejemplo, una de las lecturas posibles de la misma -seguir el itinerario de un par de personajes, El Oriental y El Tonto- permitiría leer *La vida entera* en clave de relato de aventuras y de aprendizaje. Retomando brevemente los rasgos de nominación de personajes, los apelativos relacionados con la animalidad, con el origen geográfico, el mundo de referencia al que reenvían (lo político, lo mágico, etc.), se podría destacar el carácter motivado de estos nombres que anticipan y condensan la configuración actoral. En este sentido, la excepción la constituye Gardel, que refiere a un mito ya instituido.

5 Utilizaremos a los fines prácticos del análisis la noción de "plurilingüismo" de Bajtín: "El plurilingüismo social, la babilónica mezcla de lenguajes -cada uno de ellos un punto de vista específico sobre el mundo, una forma de interpretación verbal del mismo, un horizonte semántico-ideológico- está en la novela". "El plurilingüismo se materializa en la figura de los hablantes. El hombre en la novela es un hombre que habla. La novela necesita de hablantes que aporten su palabra ideológica específica, su lenguaje. (...) La imagen de tal lenguaje en la novela es la imagen de un horizonte social.", en "El hablante en la novela", capítulo IV de *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, pp. 148-182.

Las voces asumen en esta novela un modo especial de **interacción dialógica**⁶⁵: cada discurso es réplica de otro y espera a su vez una respuesta; la polémica se organiza en torno a un conjunto heterogéneo de discursos que en algunos aspectos se conectan por similitudes pero que mantienen sus particularidades.

Interacción discursiva: distintas discursividades

El espacio de interacción que resulta de la intersección de distintos discursos podría denominarse **discursividad**. Se distinguen los siguientes espacios discursivos: I Discursividad mítica; II Discursividad privada; III Discursividad no verbal; IV Discursividad política.

-I DISCURSIVIDAD MITICA:

Es el emergente de un pensamiento mítico, seminal; asume las formas del augurio y la premonición; alude y conforma el ámbito del ser (que predomina por sobre el hacer), de la identidad (indeterminada, productiva, abierta); su dimensión témporo-espacial admite la circularidad, la simultaneidad y la ubicuidad; no registra anclaje referencial -y los casos de incorporación de personajes reconocibles del entramado, estos reciben un tratamiento mítico (Gardel, El Potro)- e instala un nuevo orden de referencias. Se reconocen en esta discursividad las voces individuales de los actores por marcas lingüísticas de la oralidad: el registro del proceso de producción del discurso, el lenguaje como actividad, etc. Respecto de los procedimientos que articulan esta discursividad, predomina como forma de citación el estilo indirecto libre, lo cual incorpora la problemática de la ambigüedad en la adjudicación de discursos y de la difuminación de los límites de los mismos (no se distingue claramente el ámbito de la voz del narrador en relación con el de las voces de los actores; no se diferencia la naturaleza de los discursos, en el sentido de si son pronunciados, elucubrados y/o reproducidos).

En el marco de esta discursividad se hace posible distinguir y contrastar diferentes discursos individuales:

a) **El discurso de la Hermana**, mediado por la interpretación del Tonto, responde a las características de I; es un discurso prospectivo y augural⁶⁶.

⁶⁵De acuerdo con Bajtín, cada enunciado contiene ecos de otros y debe ser analizado como respuesta o réplica a los enunciados anteriores en la cadena de la comunicación discursiva: de algún modo cada enunciado opera a partir de otros enunciados, los refuta, los confirma, los supone. En todo enunciado, dice este autor, se puede descubrir una serie de discursos ajenos semiocultos o implícitos, con diferente grado de otredad. De igual modo, el enunciado se proyecta hacia sus pares que le seguirán, se construye teniendo en cuenta las posibles reacciones de respuesta. Este carácter dialógico del enunciado se basa en la tesis del plurilingüismo social y de su ingreso a la novela en la figura del hablante y su palabra bivocal: en todo enunciado tiene lugar una relación tensa entre la palabra propia y la palabra ajena (dos voces, dos acentos, dos horizontes de interpretación), Op. cit.

⁶⁶“Madre, la Hermana tuvo un sueño: la Hermana soñaba que en los límites de la villa, en lugar de los sauces y el pantano, ella veía el mar, Madre,...”; “...como un llanto de palabras que el Tonto ya no podía comprender, aunque sabía que ella repetía el relato del sueño, la visión de un mar en busca del Rosario, para bien, para cambiar los misterios y la pobreza del pantano por otras aguas, pensaba el Tonto, y cuando esto ocurra, se decía, cuando después de las grandes lluvias los sueños de la Hermana empiecen a cumplirse, ella sanará, no tendrá que seguir soñando para mantener viva la esperanza del Rosario.”; “... el Rosario se estaba muriendo y la villa no sería la misma sin él, la tristeza del Tonto era grande cuando recordaba que el mal había anidado en el pecho del Rosario, cuando se decía que la muerte no tiene explicación, que los sueños de la Hermana deberían cumplirse, aunque fuese en formas extrañas, difíciles de comprender, porque el sabía que era así, que no había error en sus

En tanto discurso posee un carácter polisémico, ambiguo e inconcluso; por otro lado, resulta pasible de diversas interpretaciones: para el Tonto, es un discurso profético que preanuncia el porvenir⁶⁷; para la Madre, no posee tal signo sino que es un delirio; este personaje articula un discurso contraprofético, de réplica, un discurso apocalíptico-retrospectivo⁶⁸.

Los sueños de la Hermana pertenecen al nivel noológico y se fundamentan en saberes no pragmáticos. Este discurso opera como destinador de los proyectos de los actores. Se lo cita en varias ocasiones y aluden a él distintos actores, ya como fuente de convalidación, ya como discurso falso⁶⁹.

b) **Los discursos de Amalia Fuentes y de Encarnación;** ambos registran un carácter profético respecto de las alternativas del itinerario de un actor, El Alacrán.

c) **El discurso de Amílcar, el curandero,** se refiere a la salud de otro de los actores (El Rosario).

d) **El discurso de la Madre** (como señalamos anteriormente) posee características específicas (ausencia de proyecto, valoración disfórica de lo acontecido y por acontecer, descalificación): actúa como contradiscurso no sólo respecto del discurso de La Hermana sino en relación con la totalidad de los discursos que corresponden a este grupo I.

Todas estas manifestaciones discursivas se apoyan en una base común: condensan saberes relacionados con lo mágico, lo oculto, lo sobrenatural y no presentan marcas temporales y espaciales precisas y/o reconocibles que aludan a un amarre referencial.

Vale destacar en este mismo plano otra modalidad discursiva atribuible a:

e) **Los discursos de Encarnación y de la mujer mala.** Se caracterizan por:

visiones, en los sudores que consumían su cuerpito para mantener viva una última esperanza de la villa, de todos los que allí vivían, de todos los que allí habían ido a parar, expulsados de Encarnación..."; "... la Hermana sueña las que cosas que son y ella vio que la mujer mala tiene una pluma de ala de caburé y un diablo en su guacaya"; *La vida entera*, pp. 13, 14, 60 y 101, respectivamente.

⁶⁷"...y el Tonto pensó que la Hermana no soñaba en vano, que había alguna verdad en sus sueños, aunque fuese misteriosa, o demasiado cierta para ser evidente o comprensible."; Idem ant., p. 40.

⁶⁸"-¡La villa está condenada! ¡Se irá el Rosario, la muerte se llevará su cuerpito enfermo y la soledad y el escarnio nos asolarán! ¡Esta es la condena de la villa!"; "-Sí, conviene que nos preguntemos si podemos seguir viviendo aquí, porque yo siempre digo que vinimos a la villa para morir pero en vez de morir estamos pariendo miseria, pariendo locura, y no terminamos nunca de agonizar, en este maldito infierno."; Idem ant., pp. 79 y 147.

⁶⁹(La Rusita) "-Cerca de Encarnación hay un caserío, ¿sabés?, chozas de madera y lata donde van a parar las mujeres viejas, los jugadores reventados, los enfermos... Bueno, allí vive la Hermana. Vive en una cama y sueña cosas que van a pasar."; (El joven Pedro) "-La Hermana ve cosas de verdad -dijo entonces el joven Pedro. (...) -La Hermana soñó que llegaría la mujer mala, la mujer de sangre, y nadie creyó entonces que aquel sueño sería cierto -continuó el joven Pedro-, nadie supo el significado de aquella visión. Pero yo siempre creo en los sueños de la Hermana."; (La Zonza) "-No son pavadas. La Hermana lo soñó."; (La Luján y el Tonto) "-Pero vos decís que los sueños de la Hermana son verdad. Y si son verdad debe haber alguna forma de saber qué significan, ¿no? (...) -Lo entiendo todo menos eso del fuego negro. -¿Qué es lo que entendés? El Tonto estaba irritado. Apagó el cigarrillo en el suelo y se preguntó por qué le molestaba que la Luján pretendiese comprender las misteriosas formas de los sueños de la Hermana, los símbolos que ni siquiera él se atrevía a interpretar rápidamente porque más de una vez la realidad le había demostrado su equivocación..."; (El Ministro) "-Oh, ésas son leyendas, cosas que a la gente de este lugar le gusta imaginar y creer. Hay muchas historias, repetidas hasta el cansancio, que no tienen nada de ciertas, y más aún, que ni siquiera tienen nada que ver con la realidad. Leyendas, puras leyendas, puede estar seguro." Idem ant., pp. 32, 63-64, 85, 103-104, 253, respectivamente.

- 1) la ausencia de comunicabilidad; es un discurso opaco, constituido por figuras;
- 2) la superposición y mezcla del plano de la enunciación con el plano del enunciado;
- 3) la carencia de marcas precisas que permitan atribuir sin ambivalencias la propiedad de lo pronunciado a un determinado actor o al narrador;
- 4) la dificultad de discernir si se trata de discursos pensados, insertos en el dominio de lo imaginario, o si más bien consisten en discursos pronunciados (el recurso del estilo indirecto libre sostiene dicha ambigüedad);
- 5) el predominio del tópico de la **sangre** considerado un rasgo femenino que convoca los atributos de: **oscura, devoradora, impiadosa**. Este tópico comparte los mismos rasgos que **herida** y **dolor**, remite a los orígenes de la vida, abre un plano de trascendencia y porta una verdad tan oscura como esencial⁷⁰.

En los segmentos citados (ver nota al pie) -que pueden remitir tanto a las elucubraciones del Oriental como a las palabras del narrador- el texto adquiere una densidad lingüística singular.

Para el lector, se muestra como un texto que exhibe sus potencialidades verbales y que no deja ser traducido a una significación literal; a la vez que para El Oriental funciona como un texto oracular, en el sentido de que se constituye en una escena reveladora, portadora de significados que a pesar de su ambigüedad indican la posibilidad de acceso a otro plano (no del todo entendible ni decodificable para el actor en cuestión); una dimensión que dará sentido a su itinerario de personaje, y lo convertirá en un iniciado⁷¹.

Esa misma situación se potencia en el segmento que refiere el encuentro de El Oriental con Encarnación. La unión de ambos significará para el personaje masculino el acceso definitivo a un plano (sobrenatural, no racional y preverbal) que clausura todo el relato⁷².

⁷⁰“La luz del infierno es roja, debe ser roja, profundamente oscura, como la sangre de una mujer, devoradora, impiadosa, para descender con espanto hasta el último reducto, hasta el inviolable claustro de toda la verdad, allí donde ella es el origen, el fuego blanco, y la luz desesperada, enceguecedoramente blanca, y el calor de la muerte, íntimo, incomprensiblemente doloroso, porque aquél y sólo aquél es el momento de la más pura identificación”; “Una bruma gris parece descender incesantemente desde el oscuro techo, desde un techo que no se ve, como una noche sin estrellas, un cálido haz de luz surca la niebla, recto, largo delgado, fijo en el cuerpo de la mujer que sangra, sangra,...”; “Ante la última escena el sentimiento esencial es la turbación. Los movimientos del cuerpo son sensuales y la belleza es una clara imagen de la vida en su más absoluta desnudez. Inalcanzable, fugaz, perfecta (...) toda ella entra entonces en convulsiones, la larga melena negra parece lacerar el aire ardiente, restallar en la luz que abrasa su piel morena, tiembla en espasmos y en sudor, la mirada febril, ciega, en lo alto, en el techo, en la noche, levanta los brazos, abre las piernas, inclina la cabeza y la sangre comienza a fluir de entre sus piernas en rojos y espesos borbotones. (...)”; “La música es una antigua melodía que proviene de más allá de la bruma, de más allá de un incierto abismo, como la doliente memoria de la llanura, la sangre mana y mana, se desliza por sus piernas, enrojece sus pies, el suelo, la madera, la tierra, sangra a la vista de todo el mundo mostrando por dónde se sangra, la sangre ya no es ritual ni salvaje sino pura, la forma de un ancestral oficio, sangrar por la herida más profunda de la vida, derramar la oscuridad del vientre hasta la soledad, inundarlo todo de sangre a borbotones.” Idem ant., pp. 72; 155 y 167, respectivamente.

⁷¹Para una consideración específica de este discurso en tanto expresión de la violencia, del erotismo y de la muerte, ver: Colautti, Sergio: “Apuntes sobre «La vida entera» de Juan Carlos Martini: La memoria del cuerpo”, en **Tramas. Para leer la literatura argentina: Escritura, cuerpo y sexualidad. Vol. I. Nº 2.** , pp. 90-96.

⁷² “... sangro por ahí, por todos lados, de mis orejas sale siempre cera, mirá, tocá, le llevaba las manos a las orejas, al cuello, y aquel tacto espeso, tibio, que embadurnaba la piel de ella le producía náuseas, espanto, vení, vení, besame, me quemo por dentro, mi cuerpo no tiene límites, nunca viste algo como yo, estoy segura, y nunca harás con otra mujer lo que vas a

-II DISCURSIVIDAD PRIVADA

Son discursos no comunicados por sus productores a otros sujetos; no llegan a instancias de ejecución ni discursiva ni pragmática en general, es decir, no se tornan acción. Y se ejecutan en una zona fronteriza entre las palabras claramente atribuidas al narrador y las palabras y/o pensamientos atribuibles a los distintos personajes.

Los discursos privados pertenecen al Oso Leiva, al Alacrán, al Oriental y al Tonto.

Algunos de sus rasgos son los siguientes: recuperan información anterior respecto del momento de la historia en la que se sitúan; configuran a los actores que los producen desde una perspectiva interior, íntima, no intersubjetiva respecto de los otros actores, perspectiva a la que el lector accede y que es una fuente de información acerca de la dimensión noológica (una utopía privada en el caso del Oso Leiva⁷³; actualización de recuerdos por parte del Oriental⁷⁴; discurso alucinatorio en el Alacrán⁷⁵; el discurso

hacer hoy conmigo: (...) y entonces lejano, como un difuminado recuerdo, llegaba hasta la habitación un murmullo de quejas, de voces, de crujientes camas, los lamentos de mujeres castigadas, un patético y estremeceador arrullo cuando la inmensidad de aquel cuerpo lo devoraba y una débil luz azul era la evocación de las profundidades del mar del castigo, (...) y comprendía que sólo introduciéndose hasta el fondo de aquella gruta podría obtener nuevamente la vida, bebiendo la amarga sangre derramada por una incierta fuente, bebiendo esa miseria y ese don, sin remedio (...) bebía su sangre en el origen de la sangre, bajo la salvaje mirada de un puma que acechaba en lo más profundo de la cueva y el estertor de ella era el signo de la saciedad, del fin, ya lo sabés todo, Oriental, quien hace esto conmigo descubre el secreto fundamental (...)." *La vida entera.*, pp. 182 - 185, respectivamente.

⁷³ "El Oso Leiva estaba muerto en una mesa, menos, mucho menos que un oso, aguantando con un semillón la noche interminable, la mirada fija en el péndulo del reloj,..."; "... terminado el Oso Leiva, mucho menos que un oso, sin lugar a dudas, apenas un triste buey vencido, enfermo, sin orgullo ya como para terminar con dignidad: legendario, por ejemplo, después de haberse inmolado por la paz de su increíble paraíso de osas blancas." "No hay nada que hacer, despojos somos, residuos, cenizas de lejanos sueños que dejaron de serlo hace mucho tiempo, ésta es la única verdad, en la eterna y previsible bruma de un cabaret una mujer baila como la triste imagen de otra mujer más bella en un cabaret más caro, imágenes a su vez de otras imágenes que se alejan de los hombres enardecidos, ..., ¿qué historia es ésta?, ¿qué ridiculeces se ocurren pensar? ..., yo, que siempre soñé con retirarme a un paraíso poblado de osas blancas, sin problemas, resulta que estoy cada vez más muerto, día a día, la historia de mi vida es como una foto,..., no tenemos remedio, aguantamos, simplemente, y vamos de sueño en sueño como de una desesperación a otra ... pero ni yo mismo me lo creo porque enseguida pienso que hay cosas inevitables, destinos inevitables, y que nada se puede pensar verdaderamente acerca de la vida." *Idem ant.*, pp. 22; 23; 220 y 221, respectivamente.

⁷⁴ "Marchó a lo largo del Paseo, bajo la recova, hasta la calle Chile y subió por ella. Entonces tuvo la sensación de encontrarse en otra ciudad, o de que vagos recuerdos de otra ciudad descendían a su alrededor como una niebla. Poco después, ya en la calle Urquiza, cerca del hotel, la sensación se hizo más intensa. Pero reconoció un restaurante, El Tonel, y se dijo que *estaba allí* y que lo demás era sólo un confuso sentimiento, la idea de una ausencia, o una fantasía para protegerse de la implacable fantasía del fracaso." *Idem ant.*, pp. 117 y 118;

⁷⁵ "Ella me ha condenado, ahora lo sé, fue su historia la que me hundió en la desgracia, en la oscuridad, y es su historia la que está terminando conmigo, implacablemente, no tiene fuerzas para levantarse, por primera vez en toda su vida siente el rigor de la debilidad, el peso de su cuerpo como una masa inerte, se pasa la lengua por los labios reseca, la mirada deriva por el techo, busca la ventana, el resplandor del día, suda y el sudor humedece las sábanas, la funda de la almohada, la angustia se apodera progresivamente de él y sin embargo no llamará a nadie (...) Encarnación, vieja puta, es tu maldición lo que me está destruyendo, con mucha lentitud consigue alzar una mano y pasársela por el pelo mojado de sudor, por la piel grisácea del rostro, por los labios, ¿será posible que estemos llegando al final?, ¿será posible que todo el poder de su voluntad no sea suficiente para permitirle sobrevivir a quienes le ofendieron? (...) lejanas imágenes de furia y remordimiento asaltan su memoria, lo conmueven, y trata de

amoroso del Tonto referido a la Luján, etc.), como uno de los modos de construcción actoral y de detección de líneas de sentido.

-III DISCURSIVIDAD NO VERBAL

En este caso se trata de prácticas no discursivas que se representan en un discurso que refiere la práctica de la violencia: registro referencial, informativo, descriptivo y distanciado; en la mayoría de los casos este discurso está a cargo del narrador, quien ejerce de traductor de lo no verbal en verbal. Esta discursividad registra un marcado predominio en capítulos tales como *La quema* y *La Rusita*.

-IV DISCURSIVIDAD POLITICA

La discursividad política asume en la novela la forma de una apropiación paródica de las características prototípicas de este género: se dramatiza -a veces por exageración y con intención burlesca- tanto la arenga como el discurso prospectivo (presentado como irrealizable). El Potro aparece como vocero de este tipo de discurso (recordemos que este apelativo alude a un personaje político reconocible en el entramado), el que se configura como realista y ejecutable, ya que se lo presenta como el discurso con mayores posibilidades en lo que respecta a vías de instrumentalización (es el discurso de un líder, capaz de distinguir entre las “las palabras de la realidad” y “las palabras de la esperanza”; puede remontarse a los “orígenes” de la villa y explicar los motivos que llevaron al fracaso a la sedición organizada en contra de El Alacrán; es decir puede tomar los motivos de la derrota pasada como errores a evitar para la victoria futura: la destrucción de EL Alacrán)⁷⁶.

ahuyentarlas, pero obstinada, obsesivamente, intermitentes y penosas, surgen, se multiplican, se reiteran como definitivas, imborrables escenas originales, una diversidad de infiernos simultáneos, el horror de su propia vida desde la zona más oscura de sus sentimientos y de su voluntad, con un único sonido indefinido y común -el grito de una mujer."; "Y la luna se alzó desde el pantano, roja, irisdiscente, inmensa, la misma noche en que su mirada ya ciega descendía a las honduras de un turbio mar de soledades, buscaba desesperadamente, sin encontrarlas, las imágenes que lo rodeaban, los objetos que le habían pertenecido, la figura de la última mujer que pretendió conocer, para poder ahuyentar así las visiones del espanto. Pero estaba condenado a ellas y ése era su horror, su irrestañable herida: de nada habían valido los intentos de equilibrar las fuerzas entre sus hombres para que ellos sustentaran, respaldaran el poder que ansiaba dejar en manos de ella: el origen de la soledad y del vacío se encuentra en un vientre que nos resulta inaccesible."; "Abre más los ojos negros, turbios, y el horror de la última escena será para él un paisaje desértico, la premonición de una llanura infinita, seca, por donde alguna vez -perdido en el tiempo- creyó cabalgar con juvenil soberbia, pensando que la tierra le pertenecía y que no hacía falta más que desecharlo para transformar los sueños de su ambición en poder real y definitivo." Idem ant., pp. 176; 177; 268 y 270, respectivamente.

⁷⁶ "...yo conozco toda la historia de esta tierra..."; "...sabemos cómo empezaron las cosas pero no sabemos cómo van a terminar. Yo les recomiendo que tengan siempre esta sabiduría."; "- Las palabras de la realidad son siempre dolorosas, (...), pero también están las palabras de la esperanza y estas palabras no se pierden definitivamente hasta que la muerte (...) Y agregó que: las palabras de la realidad, por muy penosas que sean, no pueden oscurecernos la memoria (...); ¡y digo que el Alacrán es nuestro enemigo y que hay una sola manera de impedir que nos destruya por completo, y esa manera es que nosotros lo destruyamos a él!"; "- No siempre las cosas fueron como son en Encarnación, por la sencilla razón de que hubo un tiempo, hace muchos años, en que todo esto no existía."; "- Por eso sostengo las cosas cambiaron, que el Alacrán hizo de todo esto lo que es, y lo que hizo y hace es nuestra razón para destruirlo. No podemos olvidarnos de esta verdad y afirmo que debemos tener siempre vivo el rencor y el odio, para evitar que él termine de destruirnos a nosotros, (...)"; "- Las palabras de la realidad no están siempre a nuestro alcance, pero podemos llegar a saber cuáles son. Una vez, en tiempos más inciertos, logramos tomar Encarnación, y si no hubiera sido por las vacilaciones y la falta de claridad nos habiéramos podido quedar allá." Idem ant., pp. 144; 146; 147; 164; 165 y 169, respectivamente.

El Tonto reviste el rol de evaluador de discursos ajenos en esta esfera, ya que en la novela este actor se configura como el posible heredero de un proyecto político futuro⁷⁷.

A manera de síntesis consignamos que **VE** constituye una **novela polifónica**, conformada por varias discursividades en cuyo interior se manifiestan, a la vez, heterogeneidades conformes al discurso propio de cada hablante; es **dialógica**, en tanto que estos modos discursivos entran en contacto, en interacción y en cuanto cada uno de ellos se constituye en una vía de articulación del sentido. Por lo anterior esta novela reconoce un **carácter polifacético y multiperspectivado**, lo cual demanda en el lector un abordaje también múltiple y complejo que dé cuenta del tejido de discursos en diálogo, ya sea armónico o polémico.

Apropiación crítica del género policial: *La vida entera* como relato de aprendizaje

Este texto también ejecuta (en el plano intertextual) una apropiación genérica productiva y crítica*: se incorporan algunos elementos (procedimientos y reglas del juego) prototípicos del relato policial negro (la intriga, los personajes marginales, la búsqueda de información, la investigación) y se los resignifica en el entramado de una novela que se constituye en alegoría social y política revistiendo las características del relato de aventuras y aprendizaje.

Ya apuntamos anteriormente que una de las lecturas posibles de esta obra consistiría en interpretarla en tanto novela de aventuras y aprendizaje, es decir, el relato del proceso de adquisición de algún saber por parte de uno o varios actores. Seguiremos para ello el itinerario de dos personajes, situados en cada uno de los ámbitos discursivos en los que la novela polariza la producción del sentido: El Oriental, que se traslada desde la gran ciudad a Encarnación; dicho traslado no es sólo un desplazamiento físico sino fundamentalmente signo de transformación de su visión del mundo; y El Tonto, que sin experimentar traslado físico evidencia una mutación en su rol.

Un rasgo particular en el caso de El Oriental lo constituye la itinerancia*, aspecto que resulta relevante en la configuración del personaje como desarraigado, desanclado, enigmático⁷⁸. Esa misma configuración le otorga al personaje una actividad, un

⁷⁷“¿por qué, insisto, sólo si es el Potro el jefe las cosas podrán cambiar para nosotros?”; “¿por qué ahora la gente que ha venido de afuera es la que lleva adelante los asuntos de Encarnación y del Rosario”; “... , pasa lo que pasa y uno se da cuenta de que hay algo más atrás, mucho más, y que alguien ha pensado todo esto muy bien, porque a pesar de todo la mujer mala no lo perderá todo, y a nosotros mismos se nos ofrece algo mejor, una consideración que jamás hemos tenido...”; “... , yo ya no sé qué es lo que está bien y qué es lo que está mal para nosotros,... , toda la vida llevábamos esperando un momento como éste y cuando por fin va y se produce la confusión es tan grande, las dudas tan oscuras que más que contento me pongo enfermo, me duele la cabeza, me da por pensar que nos van a cagar, que otra vez nos están cagando che...”; Idem ant., pp. 260; 261; 263 y 265, respectivamente.

* Esta apropiación de lo policial se constituye en una estrategia distintiva de la novelística de Martini. Damos cuenta de ella al estudiar el programa narrativo de este autor, especialmente en el espacio dedicado a sus *Tres novelas policiales*.

*Este rasgo se manifiesta en otras novelas de Martini con funcionalidades específicas en cada caso. El tránsito aparece como una línea recurrente en la construcción del sentido en el programa narrativo de este autor.

⁷⁸(El Oso Leiva y La Rusita, sobre El Oriental): “Ella, estremecida, sonriendo, preguntó: - ¿Cómo es el Oriental? - Creo que no sé.

- Es tu amigo, ¿no? - Sí, pero me parece que no sé cómo es ni qué quiere. - Mentira. - Mentira -repitió el Oso Leiva-. Es un buen tipo. - ¿Cuántos años tiene? -Treinta... Treinta y

dinamismo que lo lleva a la ejecución de un proyecto. Este proyecto presenta dos aspectos, uno explícito -la destitución de el Alacrán- y otro implícito -contacto con la mujer mala-. El primero se emparentaría con aquella línea de sentido que se articula en el plano de la acción política; en esta instancia el Oriental asume el rol de transformador del orden preestablecido. El segundo se relacionaría con la dimensión mítico-simbólica como vía de construcción del sentido de la propia existencia: aquí el papel que reviste el actor es el de iniciado en una esfera que le resulta desconocida.

A nivel de la intriga, el relato narra la aparente consecución del primer objetivo por parte de El Oriental; dicho objetivo está enmarcado en la estrategia diseñada ad hoc por el propio actor para eliminar a El Alacrán y en cuyo marco los demás actores se constituyen en ayudantes u oponentes. Sin embargo, en el capítulo 8 de la segunda parte, se devela la auténtica promotora y destinadora del proyecto, La Rusita. De ese modo, El Oriental aparece como simple ejecutor de maniobras que otro personaje urdió secretamente.

Retomando el aspecto implícito, cabe señalar que éste se incrusta en el plano indicial (misterioso) de la historia y con otro tipo de discurso (mítico-simbólico) y que no termina de narrarse en el cuerpo de la novela, ya que esta finaliza cuando El Oriental va al encuentro de la mujer mala. Este aspecto adquiere el significado del paso del actor desde su mundo inicial de referencias (el de la razón práctica) hacia otro orden de saberes y de prácticas (de naturaleza mágica). En este proceso de transformación, la mujer mala opera como mediadora e iniciadora en los saberes desconocidos por el actor*.

Respecto de El Tonto, su transformación se ejerce en el plano noológico; se podría hablar de un aprendizaje en tanto adquisición de una competencia política que lo capacita para su futuro de líder de la comunidad. Dicha competencia procede de la síntesis que el Tonto ejecuta -en tanto intérprete- entre dos dimensiones y dos tipos de discursividades: por un lado, de la profecía (discurso de La Hermana) y, por el otro, del discurso político de El Potro. Al final de la novela, el mote por el cual se lo conoce a este actor se resemantiza con signo opuesto: el "Tonto" es el lúcido, el conocedor de las estrategias de conexión entre ambas dimensiones, el futuro ejecutor del proyecto de emancipación. El Tonto entiende que las profecías de la Hermana aún no se han cumplido porque más que una revolución, un cambio decisivo en las condiciones de vida de los villeros, lo que ha tenido lugar es sólo una redistribución de las relaciones de poder, las que siguen manteniéndose como al principio. La asunción de El Potro proporciona una mejoría paulatina, pero no una transformación radical.

En tanto, El Oriental, en un tránsito semejante al de El Tonto, no logra un aprendizaje que le permita incorporar el orden nuevo (lo mágico) a su propio orden práctico-racional. En el paso no logra la síntesis, una mirada interpretativa y comprensiva de lo otro, resumido en la figura de la mujer⁷⁹. Hombre de acción, al

dos... Dice que nació en Santa Fe y que se fue de la casa cuando era muy joven. Anduvo por ahí, por casi todo el país, haciendo de todo un poco. Después se casó y tuvo un hijo. Y después abandonó a la mujer y al hijo y se fue al Paraguay.", *La vida entera*, p. 30.

* Advertimos un proceso de actorialización genérica: las mujeres como portadoras de saberes pueden destinar alguna misión o mediar entre el actor masculino y el saber. Representan un campo de significados indevelable para los personajes del otro sexo. Este aspecto también se reitera en otras novelas de Martini.

⁷⁹“¿Qué historia es ésta?, ¿Qué hay más allá de la incesante bruma, del insalvable abismo? Sólo, inagotable, el fluir de la sangre. Entonces la ve. Abre las piernas y mana, desde ella, que es el centro y el origen. El bello y oscuro cuerpo espera y él, en su búsqueda, sin saberlo se dirige hacia donde ella ofrece la visión de su sangre, el dolor y el regocijo de su vientre. Aunque el fin es equívoco y el temor enmascara con otros impulsos el deseo. (...) como un espanto, sin

Oriental sin embargo no lo mueven únicamente intereses materiales. Aquello que lo hace hacer se presenta como algo oscuro, una fuerza pulsional de naturaleza instintiva e indescifrable para el personaje mismo. No busca lo que consigue (una suerte de redención y de justicia social) sino algo perturbador e inconsciente, algo privado y maquinal que no se le revela si no enigmáticamente. Como personaje se reparte entre dos condiciones: la del aventurero que se vuelve un héroe social; la del héroe moderno y existencial que ausculta su propia identidad en crisis. Una de las virtudes estéticas de la novela consiste en exponer la ambivalencia de ese proceso, tensión que a su vez concentra la dualidad del texto y anticipa el trayecto que seguirá (desde *Composición de lugar* en adelante) la escritura de Martini: la exploración de lo subjetivo.

Una metáfora política

Ya habíamos adelantado una hipótesis respecto de *La vida entera* en tanto que alegoría socio-política. En ese sentido, consideramos que esta novela ejecuta un tratamiento estilizado y desrealizante de los referentes extratextuales del entramado socio-histórico-político de la historia argentina recurriendo a una dimensión mítico-simbólica. La resultante de ese tratamiento es amplia, por eso este texto puede leerse como la metaforización:

- **de la cíclica lucha por el poder, y de la violencia** como medio predominante de ejercer dicha lucha. Metáfora que describe al poder en su calidad de atributo humano ligado permanentemente a la violencia, a lo irracional, al dominio;

- **de la historia política argentina moderna** con sus remisiones a la ideología sarmientina y sus tópicos recurrentes de civilización y barbarie, representados en este caso por Encarnación (una posible cifra de la Argentina y del estado moderno) ciudad fundada en la llanura en base a la explotación y el exterminio⁸⁰;

- **del reciente pasado político nacional** (remitimos al dato paratextual autógrafa del final del texto: "Rosario-Barcelona, 1973-1980"): período que coincide con el regreso de Perón y los enfrentamientos armados entre facciones de un mismo bando.

Podemos entender esta novela como un modo de narrar alegóricamente la historia; es decir, en tanto esquema que interpreta lo real a través de la creación de un universo autónomo de naturaleza ficcional. En **VE** la ficción funciona como un relato prospectivo y utópico; como una construcción lingüística polifónica y dialógica; como una alegoría históricamente situada (el cruce entre la dimensión mítico-simbólica y el entramado reconocible). El discurso mítico opera como profecía y augurio; un megarelativo con aspiraciones de abarcabilidad; un relato que en la novela cobra función de dispositivo para interpretar la historia (dimensión comunitaria de la experiencia humana).

El título de la novela indica, con el adjetivo "entera", una pretensión de totalidad: se trata de una textualidad que aspira a abarcar todos los aspectos de la vida humana y a todos los que la viven. La fragmentariedad (discursos particulares que aportan diversos enfoques en el tratamiento de un tema) está al servicio de la mirada total y a ella hace referencia de modo continuo. Las nociones de historia, ficción y

fundamento, porque es más allá, mucho más allá donde comienza verdaderamente la soledad de la llanura, el galopar salvaje de los lobos, el fuego y el mar hondo de los pánicos: en el secreto claustro entrevisto desde los sueños, invulnerable a todo acto de conquista, y perdido, siempre, en el ilusorio renacer de otros combates." Idem ant., pp. 283 y 284, respectivamente.

⁸⁰Para un enfoque de esta novela "como lectura del discurso histórico y cultural argentino", ver: Perilli, Carmen: "La historia como alegoría. *La vida entera*", en *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, pp. 63-74.

relato mencionadas cobrarán un sentido diferente en los libros de Martini que forman la “saga Minelli”.

BIBLIOGRAFIA

A) Corpus literario

-*La vida entera* (VE), de Juan Carlos Martini, Ediciones Bruguera, Narradores de Hoy, Barcelona, 1981.

B) Aparato teórico-metodológico

-Bajtin, Mijail: “El hablante en la novela”, en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1982.

-Genette, Gerard: *Discurso del relato. Ensayo de método. Figuras III*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1986.

-Reyes, Graciela: *La polifonía textual*, Gredos, Madrid, 1984.

-White, Hayden: “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 41-74.

C) Estudios específicos sobre *La vida entera*

-Colautti, Sergio G.: “Apuntes sobre *La vida entera* de Juan Carlos Martini. La memoria del cuerpo”, en **Tramas. Para leer la literatura argentina: Escritura, cuerpo y sexualidad**, Vol. I, N° 2, 1995. Ediciones del Caminante, Córdoba, 1995, pp. 90-96.

-Perilli, Carmen: “La historia como alegoría. *La vida entera*”. En *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994, pp. 63-74.

-Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston, D. et al: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Ed. Alianza/Institute for the Study, Buenos Aires-Madrid-University of Minnesota, 1987, pp. 30-59.

D) Artículos, entrevistas y reseñas de diarios y revistas:

-“Juan Martini: La construcción del espacio en la novela”, entrevista de Pablo Heredia. **La Voz del Interior, Cultura**, Córdoba, 1 de setiembre de 1994, p. 1.

-“Las máscaras casuales de la ficción”, nota de Magdalena Uzín, Idem ant., pp. 1-2.

-“«The Buenos Aires Review»: Juan Martini, Barrio Norte, Invierno de 1992”, entrevista de Graciela Speranza, **Página/12, Primer Plano**, Buenos Aires, 19 de julio de 1992, pp. 6 y 7. (Reproducida en Speranza, Graciela: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Editorial Norma, Argentina, 1995, pp. 101-114.)

INTELIGIBILIDAD DE LA TRAMA HISTORICA A PARTIR DE UNA DIMENSION MITICA

El programa narrativo de H. Tizón y *La vida entera*, de J. Martini.

Una interpretación crítica de la historia

La textualidad (narrativa y literaria) que reelabora acontecimientos históricos encuentra en los textos de Tizón y de Martini realizaciones ejemplares, privilegiadas y a la vez diferentes.

Las propuestas de ambos autores se asientan sobre una relación dialógica entre los discursos histórico y mítico, a modo de un cruce de inteligibilidades que hace del “lugar” de lo literario un espacio interdiscursivo polémico que adquiere una funcionalidad crítica singular: lectura que cuestiona, suspende y corroe los cimientos significativos sobre los cuales se sostiene el discurso de la historia argentina, la reciente y la fundante⁸¹.

En la disputa semiótica por la validez de una interpretación que cuestione la “verdad” de los relatos enunciados e impuestos desde el poder como irrefutables y dominantes (por porteños, letrados y vencedores), los textos mencionados -junto a muchos otros que no integran nuestro corpus- ofrecen su carga literaria para:

-mostrar, al menos, el carácter arbitrario, políticamente legitimado y parcial de todo relato histórico;

-mostrarse como lo “otro” de dicho relato, aquello que lo impugna desde los márgenes y reclama su cuota de verdad, de significación y de validez interpretativa.

Especificidades formales e ideológicas

La propuesta de Héctor Tizón

Esta discursividad mítico-histórica asume en las novelas de Tizón y de Martini especificidades formales e ideológicas que resaltar.

En el programa narrativo de Tizón, lo mítico y lo histórico establecen una relación de complementariedad, bajo la forma de un intercambio de términos y de operaciones: lo mítico se temporaliza; lo histórico se descronologiza⁸². Se trata de una narratividad discontinua que expone distintas enunciaciones y diversos enunciados que se entretajan sobre la base genérica de matrices discursivas de origen oral y colectivo en el intento, inacabado, de recuperar un gran relato (el pasado, épico y glorioso, de pueblos en proceso de extinción).

Puede describirse a la propuesta narrativa de este autor con los siguientes conceptos: el abordaje de la historia se lleva a cabo desde un fondo común, la memoria colectiva, y desde una cosmovisión mítica. Aquella memoria colectiva se ha fracturado y diseminado en múltiples relatos que las memorias individuales sacan a luz con el

⁸¹ “En esta colocación... la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia.”. Cf. Sarlo, Beatriz: “Política, Ideología y figuración literaria”, pp. 34 - 35.

⁸²Cfr: Barthes, Roland: “El discurso de la historia”. Ver también Ricoeur, Paul: “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”.

propósito de recuperar un tiempo y una identidad originarios que se resisten a desaparecer. Lo mítico entra en escena por medio de una serie de tópicos, de hechos y personajes que ensanchan y complejizan los límites entre lo real y lo imaginario, entre lo histórico y lo ficcional. Lo mítico es tema, estructura y modo de circulación de los relatos; se hace presente y vuelve a configurar en cada versión como un principio subyacente que regula la emergencia y la naturaleza enunciativa de las historias que hace circular, las que, a su vez, lo realimentan y potencian.

Esta mirada ejerce sobre el entramado político un impacto tal que configura otra concepción de lo histórico: la historia es entendida desde esta narrativa como dimensión específicamente humana de lo producido culturalmente (en términos simbólicos) por ciertas comunidades; producto, actividad, modo de ser y de pensar(se) en el que lo mítico y lo histórico se interrelacionan inseparablemente.

Las novelas de Tizón ponen en tela de juicio el carácter unívoco, lineal y monolítico del discurso histórico y ejecutan otra propuesta: multiplicidad de voces que diversifican el foco de producción del relato, lo abren y desplazan: ya para superponer al relato de base una serie encadenada y discontinua de relatos; ya para organizar, desarmar y reconstruir (en un movimiento permanente e indeterminado) una misma historia que deviene inagotable; ya para suspender y hacer oscilar los juicios de valoración (verdadero o falso) respecto de los acontecimientos históricos que se reelaboran; ya para citar textualmente enunciados que proceden del discurso de la historia y cercarlos por otros enunciados (de la tradición oral, por ejemplo) con el fin de objetar la función cognoscitiva de los mismos; ya para reconstruir un contexto geográfico reconocible con el fin de situar con precisión sucesos inesperados; ya para diluir la información temporal y espacial a fin de mostrar que “fuera de los relatos” nada queda; ya para jaquear la aparente soberanía enunciativa del **yo** en un relato que se pretendiera autobiográfico y exponer el carácter equívoco de toda identidad; etc.

Una cita del mismo Tizón nos sirve para ilustrar la tensión de fondo que orienta su propuesta narrativa, la distancia insalvable entre *memoria* e *historia*: “**¿Cuándo, en qué momento o entre cuáles aconteceres sucedió todo aquello que venimos a referir como si fuera para los otros? La memoria no es más que un loco instrumento de repetición, un mecanismo que se pone en movimiento de pronto, súbitamente, a pesar de la conciencia, rebelde a la voluntad o a las ganas, como los sueños y las pesadillas, aunque tenga quizás sus propias leyes inaprensibles, difíciles de alcanzar; aunque un hombre viviese mucho tiempo y dedicara toda su vida a ordenar sus recuerdos y las implicancias directas o indirectas de sus recuerdos, no lograría jamás hacer un discurso coherente y completo. Lo que llamamos historia viene a ser tan sólo un fragmento deshilvanado y exangüe, arbitrario, destemplado, pobre y descolorido de aquello que por un instante fue de alguna manera realidad.**” (*Sota de bastos, caballo de espadas*, “El centinela y la aurora”, p. 171.)

De este modo, la narración literaria en su afán de recuperar lo que fue la realidad, la vida en común de una sociedad eliminada, recurre a la memoria, a modos de saber míticos, y se instaura como representación simbólico-imaginaria de la historia vivida y recordada.

La propuesta de Juan Martini

En *La vida entera* de Martini, se elabora una traslación simbólica de la referencialidad extratextual, conforme a un juego de mención / omisión. El poder y la violencia actúan como dos operadores básicos de las relaciones entre los personajes y organizan los discursos sociales que configuran el mundo ficcional de esta novela. Su

propuesta narrativa se construye en torno de aquella dupla, la que no sólo es tópico sino también forma de producción y circulación de los discursos que se disputan el espacio textual. El texto resulta una suerte de campo de batalla discursivo, un escenario de polémicas.

El espacio de interacción que resulta del cruce de distintos discursos puede denominarse **discursividad**. Una de ellas es la **discursividad mítica**.

La **discursividad mítica** deja describirse por un haz de diferentes rasgos:

- es un emergente mítico, seminal;
- asume las formas del augurio y la premonición;
- alude y conforma el ámbito del ser (que predomina por sobre el hacer), de la identidad (indeterminada, productiva, abierta);
- su dimensión témporo-espacial admite la circularidad, la simultaneidad y la ubicuidad;
- no registra enclave referencial previo sino que instala un nuevo orden de referencias, o somete los datos extratextuales a reelaboración referencial;
- reproduce por la escritura las marcas lingüísticas de la oralidad;
- condensa saberes relacionados con lo mágico, lo oculto y lo sobrenatural.

La dimensión mítica opera en *La vida entera* como una **alegoría socio-política**⁸³. Ejecuta un tratamiento estilizado y desrealizante de los referentes extratextuales del entramado socio-histórico-político de la historia argentina reciente, a la vez que lleva a cabo una indagación de ciertos esquemas fundantes de la "argentinidad" (la dicotomía Civilización / Barbarie y su complemento, la oposición Campo / Ciudad, por ejemplo). La resultante de este procedimiento es la metafORIZACIÓN de la lucha por el poder y la exhibición de la violencia como método predominante en la práctica política. Se apela entonces a una dimensión mítico-simbólica para la construcción de la metáfora sociopolítica: como profecía y augurio, el discurso mítico cobra el alcance de un megarrelato con aspiraciones de abarcabilidad (reenvía al pasado, a los orígenes y especula acerca del futuro) que en la novela cobra función de dispositivo para interpretar la historia (el destino) de la comunidad de villeros, marginalizada con relación al poder.

Podemos entender a la literatura, en el marco de *La vida entera*, como un modo de hacer historia, es decir: un esquema interpretativo de lo real, a través de la creación de un universo de discurso autónomo de índole ficcional.

Posibilidades de lo mítico como abordaje de la historia

Ya consideradas las propuestas de Tizón y de Martini, podemos mencionar la significatividad de lo mítico en tanto una vía de abordaje de lo histórico:

- 1/como una práctica social y simbólica propia (aunque no exclusiva) de ciertas sociedades;
- 2/como una forma de la memoria colectiva;
- 3/como un marco o espacio de enunciación: un dispositivo de producción de enunciados, un operador de prácticas discursivas a cargo de distintos enunciadore;
- 4/como un circuito de distribución de discursos;

⁸³Alegoría en un sentido amplio, tal como lo señala Sarlo siguiendo a Benjamin: todo texto literario puede ser leído como alegórico porque intenta restaurar un Sentido que se coloca más allá de las significaciones aparentes y convoca estrategias formales y materiales ideológicos diversos: "Formas alegóricas, formas de la figuración, tropos, marcan muchos de los textos producidos en este período, no sólo como procedimientos en el nivel de la escritura, sino como grandes movimientos articuladores de toda la estructura ficcional." Cfr. Sarlo, Beatriz Op. Cit. p. 45. En una dirección similar se mueven los conceptos de White sobre "alegoría"; ver: "La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual".

5/como un tipo de discurso específico: un discurso particular y autónomo, con sus peculiares reglas de producción, circulación, recepción etc., que impregna y redefine las posibilidades de otros tipos discursivos;

6/como alegoría socio-política;

7/como espacio de construcción conceptual: un ámbito de conformación de visiones del mundo.

El programa narrativo de Tizón en su totalidad (con las variantes señaladas en la sección que destinamos al estudio particular de cada una de sus novelas) y *La vida entera* de Martini actualizan alguna o varias de las posibilidades enumeradas anteriormente, en las que lo mítico interviene como otro modo de contar la historia de los argentinos (un modo *otro*, una historia *otra*) y de construir otra conciencia histórica (una conciencia *otra* de la historia argentina).

Mito e historia: Conclusiones

A esta altura de nuestro trabajo, en una especie de conclusión parcial, creemos necesario aclarar sintéticamente los supuestos que tuvimos en cuenta al proponer heurísticamente la existencia hipotética de una tendencia que atraviesa como un subtexto la narrativa argentina, a la que demoninamos **Lo mítico: un modo de elaboración de lo histórico**. Los textos de los autores mencionados se presentan como casos significativos, aunque no necesariamente únicos, respecto de dicha línea, a la que postulamos como extensiva a otros textos y programas de autor (pensamos que los textos de Daniel Moyano y parte de la narrativa de Haroldo Conti, por ejemplo, también se desempeñan como manifestaciones de esta tendencia).

1/ Más allá de las concepciones que califican a lo mítico como la negación, la ausencia o el grado cero de la historia, nosotros lo entendemos como un horizonte interpretativo de producción frente al discurso legitimador de la historia, asumido institucionalmente por un discurso historiográfico que la representa como un cuerpo de datos dados, válidos per se, librado de las disputas del poder y epistemológicamente neutro. Frente al mismo, el discurso mítico se presenta como un mecanismo de impugnación y de cuestionamiento que recupera, al menos fragmentariamente, las modulaciones y los significados de aquellas voces que un discurso hegemónico ha tratado de borrar, ya para traducirlas a sus propias categorías, ya para callarlas definitivamente en nombre del triunfo y la necesidad histórica.

2/ Concebimos lo mítico como un componente necesario de los procesos de simbolización comunitarios (se trate de comunidades "primitivas" o "modernas"), ya que toda práctica social está orientada simbólicamente, y toda representación discursiva de esas prácticas (la historia en tanto disciplina, por ejemplo, sería una de ellas) no se sustrae a dicho componente.

3/ En su carácter de discurso literario que resulta del cruce de lo mítico con lo histórico -fuera ya de los nombres propios, de los programas y de las intenciones estéticas- esta novelística construye otra interpretación de la historia, otro recorte, otra categoría de hechos, otra jerarquía y otra periodización de la historia argentina. Y, a la vez, en fricción con los corpus y el canon de la historia de la literatura argentina, se autoinstituye como un fenómeno de complejidad semiótica que requiere formas de lectura singulares, a expensas de los rótulos heredados (**latinoamericana, realismo mágico, regionalista**, etc.): ni mera actualización de relatos míticos universales, transhistóricos y pangeográficos ni simple superposición de extrategias formales innovadoras sobre materiales exóticos y folklóricos.

4/El discurso literario que se vale de lo mítico como instrumento y visión del mundo para abordar lo histórico, abastece su maquinaria de un combustible variado: saberes y matrices discursivas “no-científicos” y “no-rationales”; formas orales y anónimas que indican el rasgo problemático y arbitrario de la escisión entre lo culto y lo popular, entre lo bajo y lo alto, entre lo histórico y lo legendario, entre el sentido común y el conocimiento especializado, entre lo verdadero y lo falso, entre lo particular y lo universal, entre lo central y lo periférico, entre lo literario y lo no-literario, entre lo “legible” y lo “no -legible”.

5/Una de las funciones de esa línea ficcional consiste en mostrar que cada comunidad, cada región, cada individuo es actor de su historia. Así la Historia deviene un Texto construido sobre la censura de otras historias; el sonido monocorde de su voz se sostiene sobre el silencio de otras voces, marginales y marginadas. Son éstas las que la literatura hace resonar como fantasmas que retornan para exhibir el fondo también fantasmático (ideológico, imaginario, arbitrario) que lo político, lo económico, lo social rechazan como propios.

6/Lo mítico aporta por igual un núcleo de significados que suele tornarse ambiguo e incluso incomprensible porque exige, para su legibilidad, una lectura que recurra a los saberes provenientes de otros campos disciplinarios, tales como la antropología cultural, la etnología, la sociología de la cultura, la lingüística, etc. Procesar críticamente esos saberes y no perder de vista lo específicamente literario de los textos a estudiar (es decir: no reducirlos a meros registros documentales de los hábitos y costumbres de ciertas comunidades), constituye un desafío epistemológico para el estudioso de la literatura.

7/Esta tendencia que, como ya apuntamos, atraviesa como una constante con variaciones la producción literaria argentina de las últimas décadas se manifiesta a través de autores y textos diversos, presenta otro modo de hacer inteligible la historia mediante la propuesta de otra conciencia histórica y, a la vez, se presenta como un fenómeno estético-ideológico singular que interpela provocativamente los marcos teóricos y metodológicos establecidos.

BIBLIOGRAFIA

A) Corpus literario:

-Novelas de H. Tizón y *La vida entera* de J. Martini.

B) Aparato teórico-metodológico:

-Barthes, Roland: “El discurso de la historia”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1994 (segunda edición), pp. 163-177.

-Ricoeur, Paul: “La función narrativa y la experiencia humana del tiempo”, en *Texto, testimonio y narración*, Andrés Bello, Chile, 1982, pp. 51-91.

-Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston D. et al: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza/Institute for the Study, Buenos Aires-Madrid-University of Minnesota, 1987, pp. 30-59.

-White, Hayden: “La cuestión narrativa en la teoría historiográfica actual”, en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Barcelona, 1992, pp. 41-74.

LA TRAMA TÉMPORO-ESPACIAL COMO MARCO COETÁNEO Y SIMULTÁNEO: una literatura política

Una de las tres líneas de ejecución de la novela que aborda el pasado, delimitadas en el presente estudio, es **La trama témporo-espacial como marco coetáneo y simultáneo**. A continuación, describiremos sus rasgos constitutivos.

Con **trama témporo-espacial** estamos aludiendo al complejo entramado de redes de relaciones, cadenas de acontecimientos y sus respectivas lógicas, regularidades y discontinuidades, formas de transacción, sujetos y roles, estructuras y condiciones de producción y circulación de objetos que sustentan -muchas veces implícitamente- las prácticas sociales, económicas, políticas y culturales de una comunidad o grupo situado en coordenadas específicas del espacio y del tiempo.

Por **marco coetáneo y simultáneo** entendemos a la instancia tiempo/espacio de la enunciación que opera a modo de anclaje sociocultural del enunciador y como punto de mira desde el cual se efectúa la selección y construcción de un tipo de referencialidad y la manera en que se interpreta y se significa la misma, en el interior de una matriz narrativo-ficcional.

Cabe preguntarse ahora: de esta construcción de la trama en tanto marco, ¿qué tipo de referencialidad y qué tipo de textualidad resultan?

Al primer interrogante, puede responderse que en esta tendencia narrativa el entramado se vuelve telón de fondo del enunciado y se instaura ficcionalmente una referencialidad por la vía de estrategias de elusión y alusión. Rasgos de la trama quedan registrados en el texto como huellas para la lectura.

Respecto del segundo planteo, sostenemos que son textos críticos porque hacen una lectura interpretativa del entramado que los textos mismos reconfiguran como constructo polémico. Esta literatura política promueve un tipo de lectura: el desmontaje de los componentes y relaciones del entramado mediante el rastreo de regularidades estructurales para recortar e indagar en patologías sociales e individuales.

Si se privilegia esta modalidad de recepción, las novelas se interpretan en tanto que alegorías políticas que funcionan como textos críticos, tanto respecto del pasado (una lectura histórica del momento de producción) como del presente (una lectura histórica aplicable al momento de recepción). Este doble carácter, retrospectivo y actual, de la crítica política es auspiciado por la misma concepción sistémica de la trama: al no circunscribirse ésta al ámbito de los personajes, de los hechos y acontecimientos puntuales y reconocibles se instaura una actitud reflexiva y cuestionadora que trasciende las especificaciones particulares de las ocurrencias y devenires de la diacronía de la(s) historia(s) que se narra(n) para abarcar, con una mirada indagatoria, los modos de articulación que soportan la configuración misma del entramado. Lo histórico -a investigar y resignificar- no es tanto una cronología, una sucesión de eventos, una curso de acciones con sus correspondientes actores, como un estado que depende de invariantes o tendencias estructurales.

Las manifestaciones textuales que forman (y formarían) parte de esta línea resultan además novelas, textos narrativos que al indagar un estado provisorio o permanente de la cultura, como resultado de un proceso mayor, también interrogan su propio estatuto ficcional. Cobran así valor histórico como una vía de interpretación de momentos conflictivos de la historia argentina desde la especificidad, a su vez problemática, del discurso literario.

El programa narrativo de Juan Martini funciona, a nuestro entender, a modo de ejemplo prototípico de dicha línea* .

EL PROGRAMA NARRATIVO DE JUAN MARTINI: TRES CICLOS

INTRODUCCIÓN

La propuesta narrativa global de Juan Martini (Rosario, 1944) establece un modo de ingreso de la trama histórico-político-social que se caracteriza por los siguientes rasgos:

A) **Recreación ficcional del clima de una época** (la reciente historia argentina y mundial) en tres ciclos históricos sucesivos (de los '70 a los '90) con sus correspondientes ejecuciones narrativas:

1/ novelas policiales, *El agua en los pulmones* (Rosario, 1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (Rosario, 1973) y *El cerco* (Rosario, 1975)* ;

2/ *La vida entera* (1981)** , y

3/ *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991), novelas que comparten la presencia del personaje Juan Minelli*** .

En todas ellas, con sus modalidades específicas, los sucesos del entramado generalmente se recrean eludiendo la mención directa de referentes socio-histórico-políticos (acontecimientos puntuales, fenómenos reconocibles, situados espacial y temporalmente por el discurso de la historia). Sin embargo, este ingreso estilizado de ciertas condiciones del contorno histórico auspicia la reconstrucción del contexto de referencia por parte del lector en tanto correlato de un proceso previo de selección y resignificación, ejecutado previamente por el narrador. Con esto queremos sugerir que entendemos las referencias intratextuales como construcciones configuradas en el acto de escribir y de leer, y no como datos preexistentes al momento de producción del texto. Dicha incorporación se realiza a través de diferentes estrategias de transformación: indicios, referencialidad difusa, recreación con signo opuesto, apropiación genérica, alegorización, deconstrucciones polémicas de constituyentes básicos del relato, apelación a la forma ensayística, etc..

B) **La reformulación de la concepción de narratividad** (que asume diversas especificidades en cada ciclo) en torno de los siguientes ejes:

* Especialmente *Tres novelas policiales*, *La vida entera* y *Composición de lugar* responden cabalmente a las características de esta tendencia de ejecución narrativa.

* Martini, Juan Carlos: *Tres novelas policiales*, Buenos Aires, 1985. El lugar y las fechas que aparecen entre paréntesis son datos paratextuales autógrafos; la edición argentina ha publicado los tres libros en un único tomo. Para el caso de *El cerco*, también hemos tenido en cuenta su primera edición: Barcelona, 1977.

** *La vida entera*, Bruguera, Barcelona, España, 1981. Hay una reedición argentina: Legasa, Buenos Aires, 1987.

*** *Composición de lugar*, Bruguera, Barcelona, España, 1984; *El fantasma imperfecto*, Legasa, Buenos Aires, Argentina, 1986 (reeditada en 1994 por Alfaguara, Buenos Aires, Argentina); *La construcción del héroe*, Legasa, Buenos Aires, Argentina, 1989 y *El enigma de la realidad*, Alfaguara, Buenos Aires, Argentina, 1991.

- 1/ La apropiación del género policial;
- 2/ La conformación de una dimensión mítico-simbólica entendida como vía de recreación de lo histórico; y
- 3/ La novela como investigación acerca de lo real**** ,es decir, el acto de escribir como modo específico de conocimiento y como práctica particular, tematizados en el texto mismo.

C) **La dimensión espacio-temporal del relato** se construye sobre la base del ingreso mediatizado por el proceso de escritura de la trama social coetánea y simultánea respecto del momento de producción de la novela. Y esa estrategia articula la producción del sentido, principalmente en la interacción de los personajes y de sus respectivas cosmovisiones. Lo anterior se halla concentrado en la propuesta de abordaje de lo histórico-político desde:

- 1/ una figuración simbólica del poder sobre una matriz de género hipercodificada (*Tres novelas policiales*);
- 2/ una recreación de lo histórico en intertexto con el discurso mítico (*La vida entera*);
- 3/ una significación del exilio entendido ya como condición del que está en otro lugar que no es el propio -el viaje continuo, el tránsito-, ya como condición del que escribe y al hacerlo se aleja de los usos convencionales de la lengua* (*Saga Minelli*).

**** "...¿dónde y cómo se sitúan las novelas que hoy fundan otra escritura: poéticas y formas que dan cuenta de una nueva desolación, de una nueva desilusión; que interrogan a la lengua y a la novela como a un saber posible acerca de lo real; y que asaltan lo real con la intención de exponer su carácter alucinado, su estructura hermética, su condición de eterna trampa y de eterna fábula?". Cf.: Martini, Juan: "La nueva literatura no tiene nombre", en **Clarín Cultura y Nación**, 2 de enero de 1986, p. 3.

* "El escritor es siempre un exiliado. El uso que un escritor hace de la lengua es un uso asocial, transgresor, disidente, que lo sitúa en una frontera.

Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza." Cf. Martini, Juan: "Escritura, desarraigo y utopía. Naturaleza del exilio", en **Primer Plano**, Página/12, p. 2.

APROPIACION DEL GENERO POLICIAL E INSCRIPCION DEL ENTRAMADO POLITICO: *El agua en los pulmones* (1973); *Los asesinos las prefieren rubias* (1973) y *El cerco* (1975).

En este conjunto de novelas de Martini -que permiten una lectura de continuidad- nos interesa centrarnos en explicar cómo el abordaje del entramado socio-político se realiza a partir del uso intencionado -apropiaciones, reelaboraciones, cambios de signo, etc.- de ciertas convenciones, estrategias y reglas de la retórica específica del género policial, dispositivo que ocasiona un singular cruce intertextual entre los discursos literario e histórico.

Cabe señalar que de la serie policial Martini haremos un estudio centrado exclusivamente en la problemática antes descrita y que, por tratarse de una lectura de continuidad, no abordaremos en detalle cada una de las novelas, sino que estableceremos constantes entre ellas y algunos desplazamientos y resignificaciones.

El agua en los pulmones: las posibilidades del género

El agua en los pulmones se encuentra situada en el interior del territorio más genuino del género criminal. Sus constituyentes primarios dejan leerse como prototípicos de dicha matriz literaria en una cadena de ideogramas (*delito, dinero, poder*) que legitiman una lectura política de la misma. El título de la novela no sólo adelanta el tópico de una escena clave duplicada* sino que condensa la propuesta semántica de todo el relato en su conjunto, al aludir en una predicación impertinente al riesgo de muerte, situación y virtualidad genéricas que atraviesan la línea argumental y la cosmovisión que la novela instauro: la violencia como metodología del terror.

La estrategia violenta se despliega en todas las esferas de acción y con intensidad en la práctica lingüístico-discursiva de los actores: el diálogo es campo de batalla y escenario para el juego polémico de la medición de fuerzas y la disputa de roles.

La violencia física tiene su paralelo en la transacción dialógica violenta. Lo sabido, lo desconocido, lo sospechado son configuraciones relativas y efímeras que sufren continuas modificaciones. El valor de cambio, a la par del dinero, es el saber: información que se tiene, se niega, se busca, se compra, se trueca.

Cada actor, en relación con su rol, porta un saber estratégico. El máximo de los saberes: querer saber la verdad, es un deseo que motiva el hacer de Solís. Saber y dinero articulan el modo interactivo por excelencia: el pacto, y su consabido opuesto, la ruptura de lo pactado, la traición. Al mismo tiempo, el contrato establece un fluir ambiguo entre lo implícito y lo explícito, tensión que opaca las condiciones de la interacción, la carga de sospecha y amenaza.

El lector (parte a la vez interesada de ese tráfico informativo) debe mantenerse alerta ante la información que le brinda y que le retacea el narrador genérico.

* El nombre de la novela menciona un tipo de tortura que consiste en sumergir sucesivamente en agua la cabeza de la víctima hasta que esta no pueda respirar para extraerle información. Solís, el personaje central del relato, es sometido a esa vejación y resiste callado a la tortura. En ese tramo el texto pasa a registrar la actividad reflexionante del personaje, su resistencia verbal, a través de la transcripción de un monólogo interior. Virginia, otro de los personajes, sufre hacia el final de la novela el mismo tipo de castigo, pero esta vez a manos de Solís que pasa así de víctima a victimario. En esta segunda oportunidad se trata de una venganza que culmina con la muerte de Virginia.

Una doble vía de construcción configura a los actores en diálogo y réplica: la descripción de verosímil genérico y la red de indicios caracterológicos. Así, por ejemplo, Vargas concentra la manía de la exactitud, la coacción, la disciplina, el pánico al desorden, el pseudocontrol, la hiperregulación del diálogo, la animalidad, etc., rasgos configuradores de su rol institucional de ex-policía y actual agente de seguridad.

Los actores interactúan en un tejido complejo y enigmático de relaciones establecidas sobre la base de la tríada antes mencionada (saber, dinero, poder): el delito pago, en sus formas canónicas (amenaza, chantaje, asesinato, traición, negociado) es estrategia violenta de lucha por el poder.

La anécdota que narra la novela se inscribe sobre un tipo de institución social que actúa secretamente: la mafia como organización delictiva sistémica que, en este caso, se dedica a la apropiación ilegítima de tierras.

La escritura literaria se constituye en una manera de abordar el entramado a partir de la matriz genérica del policial y desde un punto de mira alternativo: la lectura interpretativa y política del poder de dominación económica ejercido por la oligarquía rosarina -esta clase es significada como dueña del poder "como una copia menor, provinciana de la oligarquía metropolitana"- a través del delito, que aparece a veces recubierto y legitimado por formas institucionales (la policía, el periodismo, lo jurídico) y otras, efectuado por prácticas ilegales (el asesinato, la tortura).

La propuesta de Martini aporta el señalamiento de las conexiones implícitas o silenciadas entre ambas esferas (la legal y la ilegal), a modo de exhibición de un estado (en ambas acepciones del término) de las prácticas sociales y representaciones simbólicas de un período de la historia argentina¹.

Los asesinos las prefieren rubias: el género como mezcla

*Los asesinos las prefieren rubias** se coloca en un lugar fronterizo para el trabajo sobre el género. Se construye un intertexto con el universo del cine representado por actores característicos de la década del '40. El título mismo evoca un film clásico protagonizado por Marilyn Monroe, *Los caballeros las prefieren rubias*. El cambio del sustantivo ("asesinos" por "caballeros") da el giro policial, incorporando precisamente el rol que predominantemente focaliza el relato: el asesino. La Monroe es uno de los

¹ Implícitamente las novelas llevan a cabo una aproximación crítica a las relaciones de poder en el marco de un período comprendido entre 1973 y 1975:

- En *El agua en los pulmones* el poder es exhibido a través de los modos ilegítimos a los que recurre la oligarquía para enriquecerse;

- En *Los asesinos las prefieren rubias* se considera la mentalidad de la institución militar como una visión del mundo criminal, obsesiva e impune al servicio del imperialismo norteamericano;

- En *El cerco* se ocupa de los enfrentamientos internos entre grupos económicos; se muestran las fisuras de los mecanismos de protección, supuestamente invulnerables, con los que cuentan los poderosos.

Más allá de las diferencias, en las tres obras el examen del poder se realiza sobre la clase, la institución y el grupo social que efectivamente lo usurpa y ejerce. El poder se configura como un conjunto de prácticas, de modos de pensar y de decir, como una red de hábitos concretos y costumbres simbólicas. Aunque ya en *El cerco* se empieza a problematizar tanto la identidad de los sujetos como la entidad del poder (sus debilidades), y aparezca éste como un dispositivo engañoso y lábil.

* Desde ahora en adelante **APR**.

actores centrales de la novela; el texto incorpora citas de reportajes y datos biográficos de la actriz americana. La novela consiste en una suerte de homenaje a Marilyn Monroe en tanto que metonimia del imaginario mitológico de Hollywood y también como emblema del entrecruzamiento de farándula y poder: los rumores de su vinculación con el presidente Kennedy y su muerte dudosa hacen de "su caso", además, un "caso policial". Y más aún, se construye un verosímil particular: Martini, para constituir el universo ficcional de su novela, desficcionaliza el mundillo cinematográfico estadounidense y recorta como materia de la historia el aspecto más "real" de la industria cinematográfica, la trastienda de la vida público-privada de los actores**.

APR es un texto de mezcla y de desplazamiento; mezcla de universos ficcionales: su narrador personaje, el General, se desplaza y traslada sin mediaciones explícitas entre Buenos Aires y Hollywood, entre sus rencillas matrimoniales y sus relaciones amorosas clandestinas con Marilyn Monroe (aparece como asesino de la misma), entre sus visitas a la embajada de Norteamérica y sus citas en clubes nocturnos de California. El procedimiento puede describirse como una extrapolación territorial que genera un nuevo ámbito de circulación para los sujetos: un espacio de contigüidades y omnipresencias***, que tiene su correlato en las prácticas discursivas (por ejemplo, conviven sin apariencias de contradicción el tuteo y el voseo, según el General se encuentre en Buenos Aires o en Hollywood²).

Un caso particular de cruce entre el efecto de verosimilización y el de extrapolación territorial lo constituye el recurso de las notas a pie de página del narrador-autor de la novela. En ellas, se simula el carácter documentado de esta escritura (material periodístico y biográfico sobre Monroe) y la naturaleza bilingüe de la investigación del escritor (presupone la traducción del inglés al castellano).

Remitiéndonos a los elementos prototípicos del género policial, el centro de interés narrativo no se ubica en la develación del enigma -el lector accede desde la primera página de la novela a la escena del delito consumado; el criminal narra su delinquir en una inconfundible primera persona-, ni siquiera en la investigación del crimen. El eje lo constituye el núcleo obsesivo del sujeto narrador: la exhibición discursiva de la muerte, el cadáver de Marylin y sus objetos -sangre, navaja, vena, fotos, mechón-. El placer necrofílico se hace lenguaje que se regodea en la desagregación, la reiteración y el detalle. Las construcciones anafóricas y en paralelismo configuran la isotopía de la muerte. La recursividad lingüístico-discursiva reactualiza y reescenifica el crimen, que se expande hacia las distintas esferas de acción del asesino y va poco a poco contaminando sus otros roles.

La estrategia global de configuración del sentido puede describirse como un show de la muerte violenta, puesto en escena por un director que es el asesino y que presenta el espectáculo al lector, con avances y retrocesos en el antes-después (bisagra

** Marca de este procedimiento es la apelación a los nombres de los actores y no de los personajes que estos interpretan -el punto máximo de esta estrategia de verosimilización lo constituye el uso predominante del nombre auténtico de Monroe (Norma Jean) en detrimento de su famoso seudónimo artístico.

*** Una constante que atraviesa el programa narrativo de Martini: la relación del sujeto con el espacio, más precisamente las variaciones semánticas que cobra el ideologema "ciudad" en interrelación con los procesos internos de configuración del sujeto (la ciudad barbarizada de *La vida entera*; la superposición de distintos centros urbanos, en la trilogía).

² Otro intertexto posible para esta novela nos remite a una zona de la producción narrativa ficcional argentina más cercana a lo fantástico, la que reconoce en las propuestas de Bioy Casares y Cortázar dos exponentes notables. También la apelación al universo del cine y el uso refuncionalizado de matrices genéricas acercaría *Los asesinos las prefieren rubias* a las novelas de Manuel Puig.

temporal) del asesinato, con reescrituras obsesivas y digresiones que registran el contagio, el deslizamiento de lo delictivo en todo hecho o situación.

El contexto político es presentado confusamente: en las provincias del Norte se han sublevado ignotos grupos guerrilleros que el General debe combatir. El relato culmina con el triunfo de la sublevación que ha llegado hasta Buenos Aires.

Este texto puede ser leído como un escudriñamiento del poder focalizado en quienes deben defenderlo. La figura del General opera como una metonimia de la ideología militar (omnipotencia, totalitarismo, impunidad, honorabilidad institucional, autoritarismo, asunción del mandato profético de la defensa de la seguridad y el orden nacionales, etc): "La mentalidad militar es grande en su propia sencillez. El poder reside en ostentar el poder. Cualquier otra interpretación es un rebuscamiento." (p. 150); "Nadie que no tenga en manos el poder y el destino de un país puede saber qué es el orgullo nacional, el orgullo proporcionado por el reconocimiento de los méritos propios." (p. 169). **APR** muestra la praxis del control como un intersección del poder y el saber sostenida por un discurso igualmente totalitario y monolítico: "Hay un sólo lenguaje indiscutido, y es el lenguaje del poder. Ese es mi discurso." (p. 221). Se cita sin mediaciones la voz del poder con toda su crudeza. Las citas exhiben el registro directo de un sociolecto, el del discurso militar, que asienta las razones de su argumentación en fundamentos prediscursivos. Su derecho, su razón y su verdad se basan en la dominación material y en la eliminación de los virtuales interlocutores. Dichas citas, además, exteriorizan una concepción del poder basada en el ejercicio explícito del mismo. En este caso, el poder puede prescindir de estrategias de argumentación y de persuasión, de vías indirectas y de la ayuda de terceros para imponerse³. Respecto de este cuadro de hipercontrol, otros actores irrumpen y minan el orden: el inspector de policía -marca genérica- sabe de la culpabilidad de Henry (nombre ficticio del General) y a través de los interrogatorios genera desorden y descontrol en el asesino; el periodista Brando (otro investigador) porta un poder de develación pública. Ambos son vistos por el General como el otro que puede y sabe, el antiproyecto, lo peligroso. El embajador estadounidense John y su ministerio introducen el macrocontrol de la política de estado⁴. Desde allí, maquina y digita el accionar político-militar, nacional y personal, de Henry. Aquí opera, en el nivel de interacciones de actores que representan instituciones, el entrecruzamiento del delinquir privado y el delinquir público, instituido y violento. Tanto el secreto político (metodología del sofocamiento de la guerrilla) como el privado (asesinato) son delictivos y la novela desmonta esa naturaleza criminal de ambos.

El cerco: el más allá del género

³ Si la oligarquía debe echar mano a la corrupción de instituciones y funcionarios o a la contratación de asesinos a sueldo, porque actúa desde las sombras intentando ocultar sus objetivos criminales (*El agua en los pulmones*); si los grupos multinacionales tienen sus ejércitos privados para el resguardo y para las maniobras sucias, procurando también disimular sus propósitos ilegales (*El cerco*), los militares pueden actuar en cambio a cara descubierta porque contradictoriamente ejercen la violencia en nombre de la protección social (*Los asesinos las prefieren rubias*). Así, en este último caso, el poder detenta sin excusas y de manera visible su componente de brutalidad.

⁴ La marca del imperio ofrece un encuadre político explícito respecto del concepto de poder en esta novela: la institución militar es presentada, y hasta parodiada, en tanto representante de intereses extranjeros.

Para el interés de nuestra lectura, *El Cerco*^{*} se presenta como la más política de las tres novelas⁵. Casi en los extremos del género, es la más legible en términos del entramado por la figuración de prácticas que nos remiten a la actividad de los grupos parapoliciales: amenazas, extorsiones, secuestros, asesinatos, etc., en las que el actor protagónico (el señor Stein) aparece como una de sus víctimas.

Dicho actor es un sujeto que se le presenta al lector -hasta el final del primer capítulo- sólo a través de las marcas desinenciales del verbo, del pronombre y de la forma de tratamiento jerárquico de subordinación "señor", en boca de sus subalternos y del narrador. Se trata de un hombre de negocios de la alta esfera socioeconómica. Desde las primeras páginas de la novela se instala un centro de redundancia que ocupará el ámbito pragmático de la conversación y de la acción, a la par que el plano noológico de las elucubraciones: la seguridad (del sujeto) como problema.

Una vez más en Martini, la polémica entre actores es eje configurador de sentidos. El problema consiste en la seguridad del señor Stein quien pasa a ser objeto de mediación entre dos actores colectivos: su guardia de seguridad y sus enemigos. Así un actor colectivo, la custodia, es depositario de la gran tarea de defensa de la endeble seguridad, pero falta, falla o duda. Otro actor también colectivo constituye el otro desconocido y amenazante. Ese otro que sabe y puede (nombrar a Stein, invadir sus espacios vedados, amenazarlo), funciona como disruptor y el orden se desordena: internamente, la interioridad-integridad del sujeto inicia un proceso de desajuste; externamente, el ejercicio del control, el poder sobre las circunstancias y sobre los otros se va deteriorando. Un doble juego de semantización con la señal del título de la novela: el cerco propio de protección se resquebraja ya que el cerco ajeno -y sistémico- va encerrando al sujeto.

Antes que los elementos constitutivos de lo policial, en este texto se hacen presentes una serie de indicios que conducen a la elaboración de una atmósfera pesada -una atmósfera de peligro en ciernes-, la que genera la sensación de asfixia, inseguridad y desorden (rebatimiento y oscilación del orden establecido).

Es notable que una de las centrales instancias de construcción del relato policial, aquella relacionada con el surgimiento del enigma, se impone y domina la novela. **EC** es una novela de enigma en un sentido metafísico. Más que un secreto, que un problema a resolver (¿por qué un enemigo innominado y difuso se mete con el señor Stein y, sobre todo, para qué?), el enigma se da como enmascaramiento de algo profundo e irresoluble, al menos para el personaje principal.

La red indicial es doble: indicios caracterológicos in crescendo connotan la desintegración del sujeto (paranoia, pánico a la vulnerabilidad, impotencia y soledad); indicios de clima de intriga y de obsesión por lo que no se sabe. Por su índole arbitraria, las maniobras de los victimarios descansan sobre un fondo oscuro y misterioso. El enigma sería algo a construir, a formular con claridad. Una resolución que el relato deja pendiente*.

En este caso la estrategia discursiva, cuyo efecto de sentido es la permanente reinstalación del temor, está constituida por la reescritura de restos discursivos que

* Desde ahora en adelante **EC**.

⁵ "Política" en el sentido de que indaga ficcionalmente las formas y los mecanismos que asume el poder en un contexto socio - político determinado (Argentina, Buenos Aires, 1975); *El cerco* no testimonia ni reconstruye - si no de manera indirecta -, más bien contrae la función de sondear y hacer pública - en la medida en que el discurso literario puede - la configuración de las formas de violencia de las que se vale un sector para defender sus posiciones de privilegio, y también recrea la atmósfera social de ese período de la historia argentina.

Mostrar la naturaleza precaria, fugaz y ficcional de un enigma es el eje temático que atraviesa *El fantasma imperfecto*.

refieren el quiebre del orden, de la interrupción de la normalidad: sonido del pestillo, gozne, citas del mensajero. Estas últimas se reeditan y refuerzan el carácter ilegible que les reconoce el sujeto en descontrol.

Se narra, a nivel de superficie, las falencias de las medidas de seguridad destinadas a proteger al señor Stein. Se señala la ineficacia de esas tácticas de defensa para mostrar la inseguridad definitiva, íntima que signa las relaciones entre el sujeto y la realidad. El extrañamiento, lo inexplicable, lo difuso conforman estados que invaden progresivamente la atmósfera del relato^{**}. El señor Stein no consigue una explicación lógica acerca de lo que (le) pasa.

Si bien se puede resumir el conflicto que tiene su epicentro en Stein como una disputa subrepticia entre poderosos (tal vez sus enemigos se encuentren entre los miembros de su entorno más cercano), el poder ya no se revela como una entidad concreta, como una serie de atributos y de medios distinguibles y manipulables; se expone como un complejo sistema de mediaciones impersonales que puede funcionar a expensas de los sujetos que creen ejercerlo a voluntad. Pasa a ser una estructura que dispone roles y posiciones de manera arbitraria.

El sujeto aprende hacia el final: "...tal vez el problema de fondo -sugiere reflexivamente- no sea, en sus aspectos esenciales, sólo una cuestión de seguridad" (p. 246). El aprendizaje no deriva en una acción protectora sino que constituye un aprender a interpretar, a inteligir grietas sistémicas (lucidez de la disolución).

La ciudad, ámbito del sujeto en tránsito y transacción, espeja la crisis de este sujeto a través de una progresiva concentración de rasgos semánticos: extrañamiento, irrealidad, el sin salida del embotellamiento, "rara coexistencia de caos y orden", etc.

EC se torna así una manifestación textual de lo que Piglia ha denominado ficción paranoica. Exasperación de las fronteras de lo policial, combinación de géneros, cruce de discursos, la ficción paranoica se articula en base a la tensión de dos elementos: la amenaza y el delirio interpretativo de la conciencia presuntamente amenazada, "la interpretación que trata de borrar el azar, considerar que no existe el azar, que todo obedece a una causa que puede estar oculta, que hay una suerte de mensaje que 'me está dirigido'."⁶ Si bien ciertos acontecimientos del entramado histórico son referidos explícitamente (el golpe de estado en Uruguay, por ejemplo), en **EC** se ejecuta estilizadamente la configuración de una atmósfera de inseguridad e incertidumbre, como anticipación literaria del clima político y cultural que empezará a padecer la sociedad argentina en la segunda mitad de los '70.

^{**} Observamos en esta novela el comienzo del acento que se impondrá en la producción posterior de Martini - pensamos sobre todo en los textos de la "saga" Minelli - la que se destacará tanto por un abandono (una distancia y una distorsión) de lo genérico como por una problematización de las posibilidades narrativas de todo relato. Desde *Composición de lugar a El enigma de la realidad* se reiterará un mismo trance: la imposibilidad del sujeto de narrar lo real, la crisis de los medios y de los sistemas de representación con los que cuenta un sujeto para explicar y explicarse. Aunque en *El cerco* se da una suerte de transición. El encierro opresivo de Stein, como consecuencia de extrañas maniobras, sólo insinúa la inseguridad existencial que será constitutiva de Minelli.

⁶ Piglia, Ricardo: "La ficción paranoica", en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, Argentina, 10 de octubre de 1991, pp. 4 y 5. Dicho delirio interpretativo, esa sensación de continua paranoia, invade los textos posteriores de Martini, los que forman la saga Minelli.

HACIA UNA LECTURA TRANSVERSAL DE LAS TRES NOVELAS POLICIALES: SUJETOS, INSTITUCIONES Y PODER

Presencia de lo genérico

Sostuvimos la pertinencia de una lectura de continuidad de la serie de las *Tres novelas policiales* porque consideramos que hay un eje que las atraviesa: la relación entre la presencia y gradación de elementos estructurales y tópicos propios del relato policial y las marcas de la trama*. Tal relación reconoce el siguiente desarrollo: a menor presencia de marcas genéricas mayor insistencia del entramado histórico.

Lo policial

A continuación, incorporaremos algunas nociones referidas al género policial para describir el funcionamiento y el sentido de las novelas, destacando que los textos de Martini se filian directamente con lo que ciertos historiadores y críticos de la literatura denominan novela criminal o serie negra. Para ello, recurriremos, de manera sintética, a los aportes de Jaime Rest y de Ricardo Piglia⁷.

El primero señala que "...la novela criminal pospone o desecha la importancia del enigma, para concentrarse en la psicología del acto culposo y en las relaciones entre delito y sociedad; el investigador sintomáticamente es un profesional, sea detective privado o funcionario policial...".⁸

Consideramos que esta estrategia general (desplazamiento y recategorización del enigma), la calidad del rol y del papel temático desempeñados por un actor y el examen del delito (económico y/o sexual) como causante del conflicto y de la instancia polémica que organizan el relato, están fuertemente presentes en las obras de Martini. Estas actualizan el propósito dominante que persigue la novela negra y al que Piglia destaca como su rasgo diferenciador: "... hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad, que yo llamaría materialista. Basta pensar el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por interés; el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo (mientras que en la novela de intriga el detective es generalmente un aficionado que se ofrece 'desinteresadamente' a descifrar el enigma); en segundo lugar, el delito está siempre sostenido por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros; la cadena es siempre económica (a diferencia, otra vez, de la novela de enigma, donde en general las relaciones materiales aparecen sublimadas: los crímenes son gratuitos, justamente porque la gratuidad del crimen fortalece la complejidad del enigma)."⁹

*Cuando decimos "marcas de la trama" nos referimos a indicaciones relacionadas con espacios, instituciones, sujetos, estratos, grupos, modalidades del habla, etc., índices de las condiciones socio-político-culturales que filtran el momento y el contexto de producción de estas novelas.

⁷Queremos aclarar que, lejos de presentar un abordaje sistemático de la constitución e historia del género, simplemente recurriremos a los aportes de los autores mencionados con una finalidad heurística, la de explorar la presencia y el funcionamiento de algunos elementos genéricos en los textos de Martini. Para ello tuvimos en cuenta: Rest, Jaime: "Diagnóstico de la novela policial" y Piglia, Ricardo: "Sobre el género policial", en *Crítica y Ficción*, pp. 111 - 117.

⁸Rest, Jaime: Op. cit., p. 33.

⁹Piglia, Ricardo: Op. Cit., p. 104.

La "carga de crítica social que suelen trasuntar estos relatos, encaminados a denunciar los conflictos que desencadena un sistema competitivo e individualista en el que se identifican dinero, poder y prestigio, sin que resulte posible deslindar claramente los sectores que se consideran respetables de los profesionales del crimen, sumergidos todos por igual en una desesperada lucha por el codiciado predominio"¹⁰, se pone al día en las novelas de Martini sobre un contexto histórico significativo para la cultura argentina (valen como datos, además, las fechas de producción de los textos) con un fin que subrayamos crucial: una indagación de las bases sobre las que se construyen determinados mecanismos de dominación (económica, militar, de clase y sexual) y la exhibición de la violencia en tanto práctica privilegiada para el ejercicio y el mantenimiento del poder. Un axioma subyacente parece orientar esta producción literaria, al menos durante esta etapa: todo poder es de entrada ilegítimo y para sostenerse debe acudir al crimen, aquello que está en sus orígenes, aquello sobre lo que se ha fundado*.

Otros aspectos de este género que la textualidad de Martini toma, procesa y reelabora son: el peso específico del enigma en el proceso de producción de sentidos del relato; una peculiar regulación de lo informativo desde la instancia narrativa; los roles prototípicos de víctima, victimario e investigador; la pugna entre engaño y verdad; etc**

Lo político

En la interacción entre lo policial y el ingreso del entramado, estas novelas pueden ser leídas como alegorías políticas de determinados momentos de la historia argentina de la década del setenta.

Concebidos como "una crítica del presente"¹¹ (el de la enunciación), dichos textos, actualizados por una lectura posterior, se validan como "claves" para la reconstrucción simbólica del pasado histórico argentino más reciente***.

En la progresión de la primera novela hacia la última de la serie se produce un distanciamiento de la marca genérica y se torna más legible, en favor de una operación

¹⁰Rest, Jaime: Op. Cit., p. 37.

*Isotopía también presente en *La vida entera*, que tematiza los orígenes espúreos y criminales de la ciudad de Encarnación y de su líder (El Alacrán) tomando, como uno de sus varios registros discursivos, elementos genéricos de lo policial; similar dispositivo de enunciación será reeditado por *La construcción del héroe*.

**Hay además marcas paratextuales que indican architextualidad y refuerzan el anclaje genérico: En la portada de la novela, el título *Tres novelas policiales* aparece impreso sobre un fondo que reproduce el afiche de *Punto muerto*, film policial clásico interpretado por Bogart y dirigido por Wilder, actor paradigmático y legendario director del género, respectivamente; en la contratapa, hay un comentario relacionado también con lo genérico ("estos fulgurantes relatos se erigen en incisivas metáforas del mundo contemporáneo, en representaciones simbólicas de los aspectos más siniestros e impiadosos de un mundo macerado por la violencia, el absurdo y la muerte."). Datos tomados de la edición de Legasa, op. cit.

¹¹"Así una zona importante de la literatura argentina (escrita y publicada en el país o en el exilio) puede ser leída como *crítica del presente*, incluso en los casos en que su referente primero sea el pasado. Enfrentada con una realidad difícil de captar, porque muchos de sus sentidos permanecían ocultos, la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no sólo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas." Cf. Sarlo, B.: "Política, ideología y figuración literaria", p. 34, en A. a. V. v.: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, p. 30-59.

*** Este estudio sería una muestra de esa clase de lectura.

de paulatina alegorización, la huella del entramado (es aludido como un clima¹² de opresión y violencia con su carga de angustia, asfixia, inseguridad; un clima que se experimenta en lo social: las mafias económicas, las maniobras militares en contra de grupos guerrilleros, la acción de los grupos parapoliciales, por ejemplo).

Ejes

Podemos distinguir la presencia de ciertos ejes que cruzan transversalmente al conjunto de las novelas:

-El **lenguaje** es campo de expansión y recursividad de lo violento.

-El **saber** es a) objeto de transacción -información que se solicita, se extrae, se otorga, se retacea; b) relación instrumental con el poder -el conocimiento como capacitación para el ejercicio del poder; c) un saber de naturaleza estratégica (saber pragmático/operativo); d) un saber inteligir (poder de develación). El saber y su contrapartida, el no saber, en relación dialéctica con el poder, funcionan como base de sustentación del universo narrativo que las novelas proponen.

-Los tres **narradores** (un investigador engañado por un pacto falaz que lo transforma en un criminal; un militar asesino que exhibe su crimen amparado en la impunidad de su investidura; un sujeto-víctima en repentina situación de descontrol) creen inicialmente saber y poder. Ambas atribuciones de los sujetos se resquebrajan en el proceso de enunciación.

-Los **actores** reconocen una doble pertenencia: institucional o parainstitucional y de estrato sociocultural y económico. Operan como metonimia de la institución y/o estrato a los que pertenecen: policía, periodismo, militares, parapoliciales, abogados, gobierno, oligarquía, etc. Un actor actualiza y escenifica lo paradigmático de la institución o estrato (convenciones, axiologías, discursos, cosmovisiones). Las interacciones entre estos actores sociales se articulan narrativamente como un campo de batalla social, en el que la escritura exhibe y/o desmonta los mecanismos, los móviles y los presupuestos de la pugna por la posesión del control.

-El **dinero** se desvaloriza en la progresión desde la primera novela hasta la última de la tríada: en *El agua en los pulmones* constituye la base de la relación contractual, en consonancia con la prescripción genérica; en *Los asesinos las prefieren rubias*, el núcleo de detentación de poder ya no es exclusivamente económico, sino que se sustenta en el aparato institucional militar; en *El cerco*, el sujeto se desubica y se descentra frente a la inoperancia de su valor de cambio esencial: el dinero; así éste no le sirve de mecanismo de defensa.

-La **muerte**, como resultado de una acción violenta, reviste diferentes motivaciones; puede ser: por venganza, por placer y celos, para instalar el terror, por error, para minar el seudocontrol, etc.. Siempre persigue el dominio o la eliminación del contrario.

Género y entramado

El uso de la matriz discursiva del género policial negro es productivo y dinámico, no estereotipado. La elección genérica actúa como sintaxis pertinente en la

¹²Relacionamos el término "clima" con la noción de "estructuras de sentimiento". Dice Beatriz Sarlo: "Raymond Williams ha denominado estas constelaciones imprecisas de sentidos y prácticas, caracterizadas por la indefinición de sus términos y la dinámica, propia del tiempo presente, de sus rasgos, 'estructuras de sentimiento', de las que el arte puede proponer representaciones figuradas incluso en momentos en que no se han hecho cargo de ellas el discurso más sistemático de la descripción y explicación objetivas o no han cristalizado en las formas de la ideología." Cf. Sarlo, B.: Op. Cit., p. 33.

propuesta de Martini. En la tensión adhesión/distanciamiento con relación a las instrucciones del policial, la trilogía gana en autonomía y supera el pacto de lectura inicial: las novelas dejan leerse no sólo como novelas de género sino además en tanto alegorías. La alegoría es política porque desmonta la base delictiva de la detentación del poder (económico, político, institucional, parainstitucional, social, etc.). La inscripción del entramado es alegórica porque más que articularse en el plano de lo argumental, se soporta en la configuración paradigmática del sentido: el recorrido indicial, la interrelación de actores y roles, la construcción de la escritura como puesta en escena de la pugna por el poder, etc.. Como efecto de lectura, esta configuración alegórica del entramado requiere de una interpretación que antes que basarse en el reconocimiento de lo explícito y legible, apele a la inferencia para extrapolar las particularidades de cada una de estas historias a la generalidad del clima de época que se busca comprender y para actuar como mirada crítica respecto de la trama simbólico-material que conformó la realidad argentina en un período histórico específico.

EL SUJETO COMO IMPOSIBILIDAD: La “saga” Minelli

Dentro del programa narrativo de Juan Martini, *Composición de lugar* (1984), *El fantasma imperfecto* (1986), *La construcción del héroe* (1989) y *El enigma de la realidad* (1991) conforman una serie unida por un denominador común: el actor Juan Minelli. Este rasgo permite caracterizar el conjunto como una saga: las alternativas del personaje constituirían un macrorrelato dentro del cual cada novela sería un episodio en particular, un segmento de la narración. Cabe aclarar que en la utilización del término saga es nuestra intención actualizar algunos de sus rasgos prototípicos: relato de aventuras, noción clásica de héroe, novela histórica en el sentido de narración cronológica de los avatares de un pueblo, reconstrucción de una historia familiar o de un linaje, etc., ya que, como veremos más adelante, estas características son reformuladas, e incluso rebatidas, por esta inflexión del programa narrativo de Martini.

En el contexto de nuestra investigación, hemos optado por abordar este grupo de textos desde la problemática central que tratan: la incapacidad del sujeto de hacer inteligible lo real a través de una historia, con las diversas realizaciones, implicancias y derivaciones que esto reviste en las diferentes obras.

El centro de nuestro análisis lo constituirá la novela que, a nuestro entender, condensa e irradia esta instancia del proyecto de escritura de Martini: *Composición de lugar*. Luego haremos unos acercamientos breves, casi sumarios, a las otras tres novelas de la saga, los que nos servirán como base para una posterior lectura transversal de todo este sector del programa narrativo de Martini.

***Composición de lugar* (1984): el conocimiento de una impotencia**

Introducción

Observamos que esta novela introduce un cambio en el programa narrativo de Martini. Funciona como apertura de una serie de textos, la que denominamos *saga Minelli*, articulados en base a una constante: una puesta en crisis de las posibilidades del sujeto. Puesta en crisis que se dispara hacia diversos círculos de un mismo blanco: cuestionar el saber del sujeto de la escritura; problematizar el rol de personaje de una historia; polemizar con las nociones de “narración” y de “historia”; debatir las

relaciones entre la realidad y sus modos de representación; reñir acerca de los pares “ficción” y “verdad”, etc., conflictos todos éstos que se desprenden de una cuestión inicial: hasta qué punto el sujeto de la escritura puede asumir una narración que le permita conocer y conocerse respecto de su propia historia individual, de la historia colectiva y de los mecanismos narrativos que dan cuenta de las mismas. Si en *La vida entera* el sujeto es considerado y construido como actor-protagonista de su historia personal y como agente articulador de la historia colectiva -el sujeto como posibilidad de cambio, como factor dinámico de la historia-, *Composición de lugar* (y toda la saga) opera como la contracara de aquella* .

Un viaje circular

CL aparece como el punto de partida de un movimiento espiralado que obtendrá a lo largo de las otras novelas distintas actualizaciones, como sucesivas y discontinuas reescrituras de un único y gran texto perforado por la insistencia insoluble de un idéntico problema: ¿es posible obtener un conocimiento estable y cierto del mundo?, ¿es posible narrar ese conocimiento?

En **CL**, el propósito de redefinir los elementos estructurantes de la narratividad se presenta exasperado. Los segmentos y núcleos de la historia se descomponen en un mosaico de episodios desarticulados por interrupciones temporales y espaciales. El relato se torna recursivo y vuelve de modo recurrente a reinstalarse en los mismos puntos neurálgicos, en contextos y situaciones con variaciones de matiz. Los rituales son los mismos -el viaje y la itinerancia (los preparativos del desplazamiento, partidas y llegadas, esperas, etc.), el sexo, la charla, el sueño, la búsqueda- aunque varíe la ubicación geográfica o cambie el nombre del actor en cuestión .

La novela se centra en el actor Minelli para construir su proceso de simbolización que puede describirse como la **búsqueda de una capacidad de / para:**

- recuperar la identidad personal, la propia historia, el origen, a través de la memoria individual;
- reconocerse como parte de un grupo social;
- reestablecer el sentido de la existencia en relación con una totalidad.

La novela centra su relato exclusivamente en la fase de capacitación, la que queda en suspenso; no hay paso a la fase de ejecución o realización: Minelli viaja por distintos lugares en busca de una herencia que no recibe, va tras un origen familiar que no queda esclarecido; espera un barco que lo traiga de regreso a su patria, pero éste lo devolverá al lugar donde se inicia la novela; desea construir una historia -la suya- que instaure sentido y verdad, y no lo consigue.

CL puede describirse como un viaje en un doble sentido:

- viaje físico a través del espacio: los lugares se mezclan, se yuxtaponen, no se precisan sino por medio de indicadores vagos;
- viaje interior del personaje a través del tiempo: el intento frustrado de adquirir un saber calificante que lo capacite para reconocerse como actor de una historia (la de su propia vida) y como un actor histórico (relacionado con un contexto histórico-social).

Monologismo

En esta novela se postula la preeminencia de una voz narrativa que habrá de reiterarse en el resto de las novelas que integran la *saga Minelli*. El narrador elige una perspectiva, la del personaje Minelli, instalándose en su plano noológico. Cede casi

* Desde ahora en adelante **CL**.

siempre la palabra en estilo directo. La novela se torna monológica: una única voz hegemoniza la construcción del relato. Aunque aparezcan citadas otras voces, éstas se registran en el lenguaje del narrador-traductor.

Este narrador monológico (una voz hegemónica que se autorreplica, la del sujeto de la enunciación que ha centrado el foco de percepción en el sujeto protagónico del enunciado -Minelli-) ejecuta un tratamiento desrealizante de la referencia: no hay informantes espacio-temporales precisos y el lenguaje como referencia tiende a desanclarse volviéndose neutro. En consonancia con el foco desde el cual se irradia el relato -un personaje afectado por la fiebre y la perplejidad permanentes-, el tipo de información que circula está signada por la alucinación, el delirio, la vacilación y el enigma, elementos recurrentes en los otros textos de la saga. Cabe señalar que la presencia de este tipo de información no sólo aporta al tópico de la novela sino que se instaure a modo de gramática del relato, de reglas de combinación -lógicas, o más bien contralógicas- de los segmentos significativos.

El **monologismo**, fundado por **CL**, se constituye de ahora en más en estrategia de producción del sentido de la propuesta de Martini: la narración univocal de la imposibilidad del sujeto de conocerse, de conocer su historia, de situarse. El sujeto Minelli no logra armar un discurso sobre su subjetividad ni sobre la historia general.

La escritura como un “no lugar”

En la base de este giro narrativo opera una concepción que consiste en impugnar la escritura en tanto modo de conocimiento de lo real (inteligir su funcionamiento y significado y actuar en consecuencia) y a la narración como un saber (develador de redes de sentido). Las oposiciones entre **ficción** y **realidad**, entre **verdad** y **mentira**, entre **representación del mundo** y **mundo** son exhibidas como zonas de contaminación mutua, zonas inestables y fronterizas que responden más a la convención o al arbitrio que a determinaciones previas y definidas.

Podemos pensar a **CL** como el intento (y el logro diferido) de cimentar un lugar desde donde narrar, un contexto de enunciación a partir del cual escribir. Desde entonces, ese contexto será el de un **no lugar**, un espacio vacío, bordeado por los semas del exilio, el tránsito y la desterritorialización.

¿Des-composición del lugar del sujeto?

La marca paratextual del título se negativiza en el interior de la novela, quiebra las expectativas iniciales: Minelli no puede / no sabe hacer una composición de lugar, reflexionar acerca del mejor plan a seguir (actúa por inercia, se desdice en sus acciones, es contradictorio y ambiguo). Partiendo de este estado de descalificación e incapacidad -riesgo del que habla toda la novela: el peligro amenaza al sujeto descomponiéndose, al relato descompuesto- cabría preguntarse: ¿qué lugar hay que componer (y no se puede y se sabe que no se puede)?, ¿cuál es el porqué o para qué de ese imperativo?

El espacio a reconstruir es el del sujeto en tránsito, el intruso (un no-lugar) y, al mismo tiempo, el del sujeto lúcido: la tentativa de inteligir lo real, la articulación diacrónica de la propia historia y la red de sentidos que implica es una empresa cuyo fracaso se prevé. No hay estrategia para esta misión: la memoria es una reactualización azarosa y fragmentaria del dolor que no produce sentido, es decir discurso o relato. La etiqueta semántica del rol de Minelli acentúa la paradoja: un historiador que no puede / no sabe usar la lengua como función de la memoria. Si la verdad es inenarrable,

inefable, la historia es mentira: es un saber de lo disfórico, de lo que no se sabe ni puede, el conocimiento de una impotencia.

El fantasma imperfecto (1986): El lugar de la narración, el lugar del sujeto

El lector se encuentra con un Minelli circunscripto en un aeropuerto, un espacio cerrado, un único ambiente con microespacios interiores en los que se efectúan interacciones y transacciones problemáticas para el sujeto. Se trata -nuevamente- de un lugar de tránsito, de espera, un punto muerto entre viaje y viaje, una tierra de nadie en la que se actualizan los rasgos de impersonalidad, desanclaje, inespecificidad, anonimía. Minelli es presentado en este medio por el narrador a través de una profusa y progresiva adjetivación disfórica que marca su estado: indefensión, intimidación, encierro, temor a la ridiculez, paranoia. Estas atribuciones saturan en dos expresiones contundentes: (Minelli =) “hombre sin sentido”, “héroe de fin de siglo”. Un ámbito de fuga, alternativo respecto de éste, es el sueño¹.

La relación del sujeto Minelli con los otros sujetos en el aeropuerto es conflictiva. Los otros son vistos como enemigos; para un observador que todo lo (mal) interpreta, se vuelven sujetos fantasmagóricos acerca de cuya existencia real se pregunta el también fantasma Minelli. El otro como amenaza, el delirio de persecución y la manía interpretativa dan lugar al relato paranoico en torno del enigma y del delito.

Respecto de los acontecimientos narrados, Minelli se preocupa por el descubrimiento de la lógica implícita de esta trama caótica, como forma de evitar la fuga de sentido, efecto imposible de cancelar. El recuerdo, la percepción y la interpretación entran en el terreno de lo inestable, del sinsentido. La investigación de lo real es un imperativo que se padece y resulta en fracaso y angustia: no hay desmontaje posible de la red de sentidos, no hay develación.

La serie de preguntas retóricas que atraviesan el texto desde el principio hasta el fin cercan la problemática del sujeto inmerso en su crisis existencial y nihilista y atrapado en las redes de su propia historia. El sujeto queda definido como un ser desvalido en un espacio extraño y en interacción forzada con los otros, los extraños; el extranjero, el intruso al que le pesa su cuerpo, su identidad difusa, su subjetividad expuesta. El estado de desprotección del sujeto y la inevitabilidad de los acontecimientos por él experimentados -defectos de la inteligibilidad que en plano noológico intenta soportar Minelli- se trasladan a lo real, pasan a ser sus rasgos constitutivos en este microcosmos que es el aeropuerto, extraña urdimbre de interacciones e interpretaciones implícitas y polisémicas.

¹ Minelli sueña el mito de Perseo y la Gorgona; por esa vía, onírica, revive un relato que lo vincula por lejanía y extrañeza con una figura arquetípica de héroe. Perseo es aquel que, desafiando una imposición arcaica, transgrede un tabú y enfrenta - en un sentido literal - a Medusa para vencerla. Minelli resulta -se va constituyendo en el desarrollo del relato - en un anti-Perseo; quiere pero no puede ser un héroe mitológico. Ese relato mítico funciona a manera de un metarelato que se relaciona con el relato de base como una oscura motivación para Minelli. Algo semejante sucede con Rick-Bogart, el héroe sentimental de *Casablanca*, otro mito pero esta vez del siglo XX, de la modernidad. Minelli equidista tanto de Rick como de Perseo; es, como ya señalamos, un “héroe devaluado”, la víctima de una intriga que acaso nunca existió.

La construcción del héroe (1989): Una historia imposible

Qué historia se narra y cómo se narra esa historia

Minelli se desliza entre la actualidad y la evocación enunciativas. Sostener su endeble identidad -cuya marca más o menos estable es su nombre- es una tarea y un esfuerzo. El recuerdo alcanza, errática y fugazmente a atrapar retazos, partículas de hechos, sujetos y discursos en torno de un enigma insoluble: qué hace Minelli en este lugar, cuál es su destino. El sujeto desconoce la respuesta a tal interrogante, es decir, el sentido de su estar / ser en situación. Esta es la historia que se narra y la pregunta acerca de la modalidad que asume esa narración se vincula con el lugar desde el cual el sujeto (se) narra, o por lo menos intenta hacerlo, registrando en el acto narrativo los límites de esta empresa.

El sujeto en tránsito está en una ciudad de bares y hoteles -espacios del desanclaje y de la no pertenencia, de seres nómades-; en una ciudad innominada, descripta caleidoscópicamente a través de flashes contradictorios que la sitúan temporaria e indistintamente en uno u otro punto geográfico reconocible; una ciudad amurallada y laberíntica desde lo topológico del diseño urbano y desde la instauración de un poder caprichoso y concentrado; una ciudad en guerra, desabastecida, fundada sobre una política intrigante, con un jefe desautorizado y su entorno dudoso e inmanejable. El sinsentido y el caos de esta ciudad se cimientan en la incidencia de un hecho particular y privado (la muerte de Beba Obregón) en el perfil del líder y de su política -a raíz de esa muerte ambos se desdibujan-. A partir de esto, se configura el discurrir de las versiones (mito de Beba Obregón), núcleo de recurrencias que registra el impacto de lo microestructural y secreto en la esfera de lo público y comunitario.

Este es el topos narrativo de *La construcción del héroe*^{*}, el lugar enunciativo-ficcional desde el que se da forma a la narración, el espacio en crisis del sujeto.

Qué héroe se construye en esta historia

Minelli recepta mandatos de otros personajes que, más que cubrir el vacío de su ausencia de proyecto -apoyada en su no saber qué decir, qué pensar, qué hacer; en su incapacidad de inteligirse e inteligir lo real- aportan a la confusión del actor. Estas destinaciones son aceptadas como ineludibles, aunque subsiste con fuerza el continuo que atraviesa al sujeto: el no sentido, la pasividad, la imposición, lo ineluctable. El transcurso y las inflexiones de la vida -la historia- son vistas como una corriente exterior al sujeto, cuyas cristalizaciones él observa con gesto de estupor, pero sin ofrecer resistencia. La historia que no se puede asir hace uso del sujeto.

Minelli asume, casi sin saber ni querer, una tarea no adjudicada por otro: la recopilación del mito de Beba Obregón (otra historia que tangencialmente se arma en **CH**, con todas las dificultades del caso). La vía de reconstrucción: las versiones de distintos enunciadores. Se pregunta Minelli por el punto de origen, la base constitutiva de todos los dichos y decires en torno del personaje y se interroga por la posibilidad de descaotizar dicho relato difuso, de encontrar su lógica. Esta historia y la tarea de su "arqueólogo" Minelli reeditan el problema de la imposibilidad de la biografía. El relato (la ficción, único modo de generar un discurso real y verdadero) que sí se reintenta en cada versión es la historia de la constitución de un mito (y de sus limitaciones).

En el topos narrativo de la ciudad caótica se narra -en forma interrogativa- la historia del sujeto en crisis que busca infructuosamente el sentido: de su historia

^{*} De ahora en más, **CH**.

personal, de la de otros, de la historia que le preocupa a los habitantes de una ciudad: la historia después de la muerte.

El enigma de la realidad (1991): Sujeto, enigma y fragmento

Esta novela contiene guiños intertextuales que actúan como reenvíos a los eslabones anteriores de la saga (sobre todo a *Composición de lugar*). Por un lado, las alusiones de anclaje temporal marcan la diacronía de la macronarración (la saga completa) y dan cuenta del paso del tiempo argumental, desde la actualidad de esta narración. Evocaciones a partir de un espacio al que se retorna y reediciones de enunciados similares en boca de otro enunciador tienden puentes hacia el pasado narrativo. Por otro lado, habría otro tipo de diálogo intertextual: el libro de Fabricio sobre el Cinquecento y Carpaccio en una triple vía de acceso (percepción de pinturas, investigación de documentación y leyendas) articula la instauración del tópico del enigma y la problemática del fragmento.

Enigma y fragmento son conceptos constitutivos del narrar porque también lo son de lo real. La investigación como actitud y relato de una historia inmanejable, secreta e imposible de precisar desemboca en la ficción, que se entiende en cuanto carácter condicional de lo narrado y como límite de la verosimilitud de lo real. El fragmento se muestra como unidad del revés de una trama que se mueve por las fuerzas azarosas de las circunstancias, bastante lejos del arbitrio de la voluntad humana.

La exploración de las huellas de lo enigmático y lo fragmentario -dos caras de lo real- es encarada tentativamente por el sujeto en una ciudad-museo. Dos reflexiones atraviesan este proceso: una, referida a la lengua (infidel depósito de excrementos) y la otra, la pregunta acerca de la novela que halla su respuesta provisional en el cruce enigma-fragmento: la escritura resulta una investigación de alcances accidentales e ilusorios.

UNA NARRATIVA DEL TRANSITO: Apuntes para una lectura de la “saga” Minelli (*Composición de lugar, El fantasma imperfecto, La construcción del héroe y El enigma de la realidad*)

Exilio y escritura

El término **desplazamiento** expresa un concepto que se recubre de significaciones diversas al considerar el rumbo que toma la escritura de Martini desde *Composición de lugar** en adelante.

En un **enfoque externo** de la producción literaria de dicho escritor, es el sujeto empírico (el autor real) quien se ha trasladado desde la Argentina a España. **CL** es un texto escrito en el exterior. El exilio, desde entonces, ha de llegar a ser la condición principal de la escritura literaria⁸⁴ y no sólo como el conjunto de las circunstancias que afecta socialmente al escritor (distanziado de su patria y de su lengua) sino como la naturaleza propia del trabajo sobre la escritura: la literatura es una lengua exiliada, a-

* Aparecerá abreviado como **CL**.

⁸⁴“El escritor es siempre un exiliado. El uso que un escritor hace de la lengua es un uso asocial, transgresor, disidente, que lo sitúa en una frontera.”; “Escribir es la primera forma del exilio: su origen, su definición y su naturaleza.” Cf.: Martini, Juan: *Escritura, desarraigo y utopía. Naturaleza del exilio*, Primer Plano, Página 12, 25 de julio de 1993, p. 2.

social y sus potencialidades, tanto estéticas como políticas, son consecuencia de dichas atribuciones. El apartamiento, la distancia, la pérdida de puntos de referencia, en tanto manifestaciones del exilio, provocan un uso de la lengua que puede designarse como literario, mejor dicho: transparentan la condición natural de la escritura literaria.

La lengua de la literatura

En un **enfoque interno** el exilio impregnará a diversos niveles las novelas de Martini**.

El narrador de **CL** hace las veces de traductor a un código uniforme de las lenguas que hablan los personajes; no obstante se filtran términos del español peninsular, del italiano, del inglés citados en bastardillas; se alternan el **tú** con el **vos**; se colocan palabras entre comillas, etc.. El plurilingüismo cosmopolita de los hablantes es alisado por una tercera persona a través de un procedimiento que produce una distancia, un extrañamiento entre la **lengua de la novela** (la lengua que como lectores encontramos en el texto, la lengua del narrador) y la **lengua que hablan entre ellos los personajes del texto**. Nos preguntamos: ¿cómo interactúan?, ¿cómo se comunican?, ¿en qué idioma hablan estos personajes?, ¿en español (castellano y/o “argentino”), en italiano, en inglés? Y por respuesta obtenemos el relato de una voz neutra: en ella resuenan sólo como rumores, como huellas, como trazos de un palimpsesto las variaciones, las acentuaciones y los tonos lingüísticos de las intervenciones verbales de los personajes.

Las novelas funcionan como inmensas citas de una lengua extranjera que ellas mismas han fundado⁸⁵ y que toman de la traducción su estrategia de base, lo que genera (en otro plano) ambigüedades respecto de los grados de información y de los saberes que circulan en ellas.

CL exhibe patentemente dicho procedimiento: Minelli recuerda (o cree recordar), mucho tiempo después, sus charlas con el Inglés; sus conversaciones del presente se mezclan y se confunden con las que ambos mantuvieron en el pasado. Hablaban (hablan) en inglés y Minelli traducía (traduce) según lo que lograba (logra) entender. Recoge fragmentos de las charlas, vestigios de charlas acaso jamás ocurridas. El narrador, situado en la perspectiva de Minelli, transcribe esa traducción fragmentaria. El lector no puede acceder a la fuente genuina de lo conversado. No puede saber si el Inglés dijo lo que Minelli traduce, que es lo que el narrador finalmente registra. En *La construcción del héroe**, Minelli se propone inútilmente recuperar la voz de Hank -

** Sobre todo las que hemos agrupado con el nombre de *saga Minelli: Composición de lugar*, 1984; *El fantasma imperfecto*, 1986 (2da edición, 1994); *La construcción del héroe*, 1989 y *El enigma de la realidad*, 1991.

⁸⁵ Dice Deleuze: “Lo que hace la literatura surge con más evidencia en la lengua: como dice Proust, allí traza precisamente una suerte de lengua extranjera, que no es una lengua distinta ni un dialecto regional recuperado, sino un devenir-otro de la lengua, una aminoración de esa lengua mayor, un delirio que se apodera de ella, una línea mágica que se escapa del sistema dominante. (...) Creación sintáctica, estilo, éste es el devenir de la lengua: no hay creación de palabras, no hay neologismos que trabajen por afuera de los efectos de sintaxis en los que se desarrollan. De tal modo que la literatura presenta ya dos aspectos, en la medida que efectúe una descomposición o una destrucción de la lengua materna, pero también en la invención de una nueva lengua en la lengua, por creación sintáctica.” (Cf.: Deleuze, Gilles: “La literatura y la vida”, pp. 18 - 19, en: *La literatura y la vida*).

De ahora en más, **CH**.

proyecto sobre el que se va articulando toda la narración- para concluir con la puesta en duda de la singularidad de la misma: “¿Cómo era la voz de Hank?”³.

Frente a la dificultad de recuperar el decir y lo dicho por las distintas voces, la literatura se impone como una lengua extranjera, una línea de fuga, una zona de indeterminaciones. Pasa a erigirse como un territorio nómada por donde Minelli circula en busca de un saber que lo desplaza frecuentemente hacia el error, hacia el equívoco ⁴. Bajo la mirada implacable de un narrador que hace un registro lingüísticamente neutro del itinerario físico y mental del personaje Minelli, la lengua de la que están hechas las novelas de Martini empuja el lenguaje hacia sus propias limitaciones: hacia el enigma, hacia un silencio final impregnado de imágenes (la de la Medusa, en **FI**, los frescos de Carpaccio en **El enigma de la realidad**^{***}), o de sonoridades no verbales (la música de Brendel, en **ER**)^{*}.

La literatura se instituye entonces como una lengua que en vez de citar y dar cuenta del plurilingüismo social, de la polifonía coral de las voces y de sus correspondientes visiones del mundo (tal como sucede en *La vida entera*), desde ahora en más habrá de recortarse de lo social con una distancia tal que le permita exhibirse como una **lengua otra** que señale el carácter fantasmático, simulado y enigmático de **lo real**. **Lo real** deja de ser aquello a re-poner, a re-semantizar, a develar para tornarse límite de la escritura, lo que se coloca en el otro lado de lo que puede escribirse, de lo que puede afirmarse, de lo que puede conocerse. La **verdad** será un mito, pero en el sentido de **ficción**: una máscara que recubre transitoriamente las relaciones entre la escritura y el mundo ⁵.

La novela como forma

³ *La construcción del héroe*, p. 151. El relato se mueve entre el pasado/presente de las enunciaciones de las voces y los enunciados evocados. En “Así era la voz de Hank: ...” (pp. 11 y 66) Minelli sabe, recuerda y afirma con contundencia declarativa su saber y su recuerdo (saber y recordar acerca de la enunciación, del enunciado y particularmente de su enunciador -cosmovisión, axiología, rol -), conocimiento de la actitud del hablante y de los fundamentos de su decir. Los dos puntos hacen ingresar el enunciado en cita textual e inmediatamente se intercalan acotaciones interpretativas respecto de la situación enunciativa (juego escénico de adjudicación y atribución de papeles y roles). Lo citado es materia interpretada desde la actualidad de la citación de Minelli. En contraposición con Hank, Minelli no llega a la ejecución discursiva, aunque el narrador cómplice - en cercanía excesiva con el personaje - transcribe sus elucubraciones noológicas, atravesadas por el no saber, la duda, la contraefectividad. En la iteración de esta expresión en la página 66, el no saber se traslada a Hank - no saber qué hacer con Minelli -. Pero la diferencia pragmática es marcada: no se traduce el no saber en no hacer sino que se le destina a Minelli una misión ineludible. Como correlato de esto, Minelli no intelige los fundamentos de la destinación. La pregunta final que cierra la novela es una puesta en duda de la particularidad de la voz de Hank, interrogante que se proyecta a la enunciación y al enunciador y que remite no sólo al decir y a lo dicho por el hablante (a modo de nominación de la irrecuperabilidad en el tiempo) sino que constituyen preguntas acerca de la existencia efectivas de los eventos y del sujeto. De algún modo, el señalamiento de una irrealdad fáctica.

⁴ “¿Por qué? ¿Qué había pasado? ¿Cuáles habrían sido los acontecimientos reales? *Algo no podía ser cierto.*”, en *El Fantasma imperfecto*, p. 164. Desde ahora nombrado **FI**.

^{***} Lo citaremos como **ER**.

^{*} Pensemos en la imagen de la estatua o en el chirrido de la puerta del box abandonado que estremecen al señor Stein en *El cerco*.

⁵ “La verdad parecía entonces resuelta, o restituida, y, sin embargo, algo fugaba de ese conjunto de explicaciones, de ese relato...”, en *La construcción del héroe*, pp. 130-131; “... porque la verdad que enmascaran los impulsos, los caprichos y las pasiones compulsivas pertenece al reverso del conocimiento o a la oscura perversión y al enceguedor saber de los fantasmas perfectos...”, en *El fantasma imperfecto*, p. 42.

La novela, en tanto género, en tanto forma discursiva se vuelve una suerte de escenario en el que se escenifica el nexo conflictivo entre la lengua y lo no-lingüístico, entre lo que se pretende y lo que se puede conocer a través del lenguaje ⁶.

Las invariantes del relato se ponen en crisis y son sacudidas con variadas estrategias: fragmentación y superposición temporal en **CL**; ruptura de los fundamentos gnoseológicos de lo policial en **FI** ⁷; propuesta de un relato hipotético a través de distintas versiones, recogidas, revisadas y luego negadas en **CH** ⁸; apelación a la forma ensayística y a citas de textos filosóficos para mostrar el sustrato infundado de todo saber en **ER** ⁹.

Los textos generan un anhelo de la historia, una nostalgia por la narración en estado puro. El sentido se presenta como una ausencia, como una fuga: un enigma que cristaliza sin solución en las diferentes novelas:

- el fantasma de un texto sin clausura, en **ER** (el texto que Fabrizio corrige incansablemente y que sólo encuentra un final -que es un abandono- en la muerte de su autor; la novela que el mismo Minelli escribe);

- una ráfaga de genealogías que no cierran, de intentos de reconstrucción de una verdad todos igualmente fallidos (¿quién fundó la ciudad?; ¿cómo murió Beba Obregón?; ¿quién es la madre de María Krasinski?) en **CR**;

- la invención por parte de Minelli de una trama que pudo existir y no existir, que lo coloca sucesivamente como testigo, investigador, victimario y víctima, en **FI**;

- el ejercicio impotente de una memoria personal; la búsqueda ingrata de la identidad, en **CI**.

La novela se vuelve un modo de investigación sobre sus propias posibilidades, una indagación acerca de su forma en tanto escritura, en tanto género, en tanto relato, en tanto un saber sobre el mundo, en tanto ficción ¹⁰.

O sea que la pregunta sobre la esencia de **la** novela encontraría una respuesta en la escritura de **una** novela. Habría de ser una respuesta práctica, el ejercicio mismo del escribir, de dar forma verbal a investigaciones sobre lo real, de evitar los falsos enigmas, es decir: de aprender a interrogar.

⁶ “¿Una novela es un recorte en un texto imaginario y sin fin, un fragmento construido con ideas flotantes, con palabras sueltas, con residuos y jirones, con artificios expresivos y vacilaciones conceptuales, una apariencia que interroga el sentido de las apariencias, que investiga las resacas y los remansos de lo real, las encrucijadas que la lengua organiza como historias, un texto desgajado, en fin, que sabe sin saber, que se pierde y que se materializa en intuiciones y silencios, el texto que acumula y que omite guiado por el capricho o por una convicción infundada y donde cristaliza la siempre improbable revelación de un enigma, es decir, con otras palabras, una novela es un fragmento de un estudio sobre la simulación escrito con la forma narrativa de un relato, con las señas mortales de un estilo y con las máscaras casuales de la ficción?, en *El enigma de la realidad*, pp. 103-104.

⁷ “Había perdido otra vez de vista la tenue trama donde todas esas ideas se recomponían con la inobjetable precisión de un puzzle.”; “... y se preguntó que sentido tenía todo eso, o qué era lo que reunía esas cosas tan diversas en una trama.”. p. 84 y p. 161, respectivamente, en *El fantasma imperfecto*.

⁸ “El error, inviolable y mordaz, pervive en todas las interpretaciones de los hechos y constituye una ficción, se dice, un relato posible, pero falso, de una vida.”, p. 151, en *La construcción del héroe*.

⁹ “El enigma no existe. Si una pregunta puede formularse, también puede responderse, concluyó W. (T., 6.5).”, p. 104, en *El enigma de la realidad*.

¹⁰ “Así que Minelli cerró su cuaderno de tapas grises donde se había preguntado qué es una novela y donde, para saberlo, o para intentar saberlo, se había propuesto escribir -en estos días- como si se tratase de una investigación, un relato llamado *El enigma de la realidad...*”, p. 97, en *El enigma de la realidad*.

Eso narran los textos de la *saga Minelli*, amenazados al igual que el personaje que los une por el espectro de la dispersión, de la pérdida del sentido, de la fuga de lo verdadero.

El viaje

Leídas como una totalidad, como una saga, estas novelas constituyen un relato inconcluso*, aún abierto, que sigue el itinerario perplejo y errático de Minelli. La migración, el tránsito permanente, la búsqueda, el regreso suspendido y postergado, caracterizarán los roles y los papeles que Minelli (personaje central de los restantes textos) se verá **obligado** a asumir: el de un viajero, el de un extranjero, el de un desterrado, el de testigo casual de algún acontecimiento extraordinario, el de un investigador aficionado. Minelli, elemento que comparten las diferentes novelas, aparece como un **héroe problemático**, un personaje literario finisecular ¹¹.

Podríamos leer la totalidad de la saga como el relato de un viaje de regreso (el de Minelli a su lugar de origen) en latencia; relato que nunca se efectiviza como tal (ese episodio jamás es relatado).**

El viaje constituye un eje, una isotopía que atraviesa y organiza las novelas. Si todo viaje implica un punto de partida y otro de llegada, en el itinerario de Minelli los dos extremos coinciden. Su viaje consiste en la dilatada postergación del regreso, del retorno a su patria, a su lengua, a las escenas familiares. El viaje -no sólo un medio; un fin en sí mismo- se torna un transcurrir en tanto que estado o modo de existencia. Minelli se pasea por espacios que le resultan extraños e inhóspitos (un aeropuerto ¹²; una ciudad sitiada ¹³), los que permiten el surgimiento de interacciones casuales.

El texto mayor que conforman estas novelas de Martini narra ese permanente desajuste del actor y esa búsqueda del regreso que no se consuma. De la patria, del origen quedan en Minelli recuerdos entremezclados y difusos, fragmentos que su memoria superpone y confunde ¹⁴.

Así, en lo que respecta a la producción del sentido, en su relación con la verdad y el saber, las novelas en tanto un registro del transcurrir de Minelli, en tanto

* Martini está escribiendo un nuevo momento de esta saga, la novela se llama *El beneficio de la duda*. Cf.: Martini, Juan: "Un héroe imperfecto", en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, Argentina, 4 de agosto de 1994, p. 12.

¹¹ "Por eso Minelli es un historiador, un viajero, un investigador, un diletante, un desterrado, un amante desconcertado, un hombre sin destino o, mejor dicho, un hombre que rechaza la noción de destino, del mismo modo que rechaza la fatalidad o la interpretación. Minelli, el personaje de estas novelas, cree que una vida se cumple fuera de toda superstición y de todo sistema de interpretación." Cf.: Martini, Juan: "Un héroe imperfecto", op. cit.

** El mismo autor ha sugerido la lectura de la saga como un relato sentimental, una gran historia de amor entre Minelli y Joyce que tiene su final en *El enigma de la realidad*.

¹² "un espacio *desocupado*, impersonal, y previsto sólo para un breve tránsito", "ese espacio impersonal y clausurado donde el mundo se evocaba con la ambigüedad y el riesgo con que se recuerda un acontecimiento lejano e irreconocible", p. 113 y p. 66 respectivamente, en *El fantasma imperfecto*.

¹³ "... la ciudad parecía otra ciudad, una rara y oscura ciudad dentro de una ciudad más clara, una ciudad silenciosa donde la gente, pensó él, era otra gente, donde ahora no llovía, y donde se tenía la impresión -como le diría más adelante al Juez- de haber perdido el itinerario de la ciudad", pp. 37-38, en *La construcción del héroe*.

¹⁴ "...frases aisladas, escenas sueltas, recortes del dolor que por último lo habían envuelto como un enigma invencible...", p. 15, en *La construcción del héroe*; "Su memoria evocaba espontáneamente figuras, objetos, escenas, fragmentos, imágenes, voces, hechos y sueños en un balbuceo involuntario, incesante y caótico que lo atormentaba con la veracidad blindada de la locura.", p. 162, en *El fantasma imperfecto*.

inscripción del destierro se asumen como escrituras de fragmentos, como ficciones deliberadas ¹⁵.

La escritura deviene sustitución del espacio original perdido, es el territorio del desarraigo. La ficción es el producto del vínculo de la escritura con lo real.

Lo autobiográfico y el héroe

Nos detendremos en dos cuestiones que entendemos como fundamentales: lo **autobiográfico** y el concepto de **héroe**.

Ambos tópicos, desde nuestro punto de vista, son problematizados por la narrativa de Martini en las novelas de la *saga Minelli*.

Contar una vida

Si bien podemos sucumbir a la tentación de identificar al personaje con el autor (autorizados, por ejemplo, por las letras iniciales de cada uno de los nombres ^{*)}, una instancia narrativa recurrente se interpone como un obstáculo amenazador de la lectura autobiográfica: la tercera persona que instituye, desde **CL** en adelante, lo que hemos denominado **monologismo**.

Con una voz que a veces **es** y a veces **no es** la de Minelli -que a veces es exclusivamente un registro de sus percepciones o de sus pensamientos y otras la señal de una presencia diferente de la del personaje y de la de otros personajes: el narrador- se organizan los relatos de cada una de las cuatro novelas, lo que indica por lo menos la inexcusable mediación de una construcción de discurso, de una interferencia que produce un efecto de extrañamiento en la lectura. No siempre es sencillo adjudicar la voz, responder quién habla: si Minelli o el narrador extradiegético. Esa oscilación pone en marcha un mecanismo singular que sella la producción del sentido en lo que respecta a la calidad del saber que circula en los textos, y que imprime el **tímbre** (es decir: un sello y un tono) de vacilación característico de los relatos de la saga; esa oscilación muestra la dificultad del sujeto de **poder** entender lo que sucede en él y a su alrededor, de **poder** apresar el sentido de la propia experiencia. Se narra (y se comparte con el lector) esa fisura, esa falta. La propia experiencia, entonces, ocurre para Minelli como un **enigma** ¹⁶.

Se produce lo que Giordano denomina un **efecto de irreal** ¹⁷. Lo **irreal** -que indica el fundamento escondido de lo real, no su mera negación sino su propia

¹⁵ "... la mejor manera de hablar, de decir algo cierto, verdaderamente real o cierto, de alguien y de su paso por la vida: la ficción.", p. 87, en *La construcción del héroe*.

^{*}Juan **Martini** / Juan **Minelli**. Una opción más interesante pero igualmente problemática podría ser el "hecho" de que *En el enigma de la realidad* Minelli escriba una novela con el mismo título de la novela que Martini ha publicado, y que lo cuenta a Minelli como protagonista.

¹⁶ "... era un hombre desintegrado por los usos arbitrarios que su propia historia había hecho de él, como si esa historia no le hubiese pertenecido y no le perteneciese, cuando en realidad esa historia había existido y existía para que él hiciese de ella -o le concediese hacer a los acontecimientos de su vida- un destino.", pp. 80 - 81, en *La construcción del héroe*.

¹⁷ "Lo irreal, que no presupone otras convenciones, otras certezas diferentes a las que estamos acostumbrados, que no se deja confundir ni con lo "maravilloso" ni con lo "mágico", no es otra realidad sino, más bien, *lo otro* de la realidad, lo que para constituirse la realidad niega, enmascara: el vacío que es el corazón de nuestras evidencias, el enigma en el que nuestras certezas se fundan." Cf.: Giordano, Alberto: "El efecto de irreal", en *La experiencia narrativa*, pp. 11-21.

condición de posibilidad- tensa la narración, la hace oscilar e impregna de incertidumbre la subjetividad de Minelli ¹⁸.

Constante ésta que se reitera en el conjunto de los textos, cobra en **CL** un relieve inobjetable, ya que toda **CL** deja leerse como una autobiografía imposible: Minelli es incapaz de contar(se) su propia vida ¹⁹. Allí no sólo se interpela (o sea: se propone y se escamotea, se desarrolla y se borra) la viabilidad de la **lectura autobiográfica** (identificar el derrotero del héroe con el del autor de la novela) sino que se pone en crisis, se sacude la vigencia de la **narración autobiográfica**.

En **FI**, Minelli se muestra incapaz de conectar los sucesos en un sistema que los recubra de significaciones y lo dote de un saber; es impotente para constituirse en intérprete de una historia ²⁰.

En **CH**, la historia de Beba Obregón que Minelli se propone reconstruir se multiplica en una serie de versiones cuyo fundamento último, cuyo estatuto de verdad termina por desvanecerse ²¹.

Una vida (la propia u otra) múltiple y equívoca transcurre como una incertidumbre que una historia (auto o biográfica) no puede apresar.

El héroe

¿En qué medida, de qué forma Minelli es protagonista de una historia?

Nos topamos con una nueva paradoja, complementaria de la anterior. Centradas en el mismo personaje, las novelas de la saga narran la intención, constantemente relegada, de este personaje de implantarse como el centro (el núcleo de sentido) de los acontecimientos que azarosamente inciden en él. Las historias que se narran **sucedan** en, por y a través de Minelli. Pero no hay aprendizaje ni mejoramiento ni alcance de un saber. Es un héroe devaluado, una suerte de centro fluctuante en torno al cual se convocan constelaciones de eventos cuyos sentidos Minelli apenas percibe sin conseguir desentrañarlos; se adueña involuntariamente de sucesos que terminan por confirmar su impotencia de narrador, de intérprete, de dador de significados ²².

¹⁸ "... para que él pudiese pensar, aquella noche, o ésta, en este momento, que la realidad se corrompía ante sus propios ojos, perdía sus significados convencionales y, fundamentalmente, se enrarecía con el objeto de poner en evidencia, *animándose*, que ante los ojos de los otros, él, Juan Minelli, aparecía como una figura hermética, como un sujeto sin historia, y, por lo tanto, como un ladrón, como un vampiro, o como un impostor.", pp. 80 - 81, en *La construcción del héroe*.

¹⁹ "Quiso componer un relato de los últimos años de su vida. Una historia. Algo para contarle al Juez. Le fue imposible. La memoria actuaba en fragmentos, se detenía, aislaba escenas. No había en ella un verdadero sentido.", p. 91, en *Composición de lugar*.

²⁰ "Minelli se dijo entonces que no podía extraer conclusiones de los hechos que había presenciado desde su llegada al aeropuerto ni establecer entre las personas a las que había observado un sistema caprichoso de relaciones porque sólo existían -unas y otras- en su imaginación.", p. 53, en *El fantasma imperfecto*.

²¹ "Esta idea, que de alguna manera reordenaba los hechos y posiblemente las causas de los hechos, era, sin embargo una intuición insostenible, nacida en el vacío, o nacida, si se prefiere, de los jirones que una vida -la vida de Beba Obregón, en este caso- había diseminado en lo real como señales dispersas, huellas inconciliables y contradictorias que derivaban sin asiento en el inútil desierto que los discursos acerca de la vida de Beba Obregón pretendían establecer como una historia.", p. 112, en *La construcción del héroe*.

²² "Había soñado. Había imaginado la realidad desde una alucinación. Se había creído un héroe.", p. 178, en *El fantasma imperfecto*; "De modo que era necesario preguntarse qué hacía él allí, en esa ciudad... tan cerca de donde se había propuesto llegar, es cierto, pero, tan lejos de toda coartada o de todo embuste que diese razón, aparente razón al menos, de cuáles eran sus reales propósitos. Juan Minelli... lo ignoraba casi todo acerca de su inmediato destino.", pp. 80 - 81, en *La construcción del héroe*.

Estos textos narrativos, en el plano del discurso, dan lugar a una serie de interrogaciones que remiten a:

1) La posibilidad, los límites y los datos que sustentan el conocimiento de la propia existencia ²³.

2) Los móviles de un destino ²⁴.

3) La propia identidad ²⁵.

4) La naturaleza de una novela ²⁶.

La función especulativa que recubre al discurso narrativo se torna una insistente reflexión sobre el alcance de un relato como un modo de saber.

Si en las *Tres novelas policiales* los héroes portaban un proyecto, eran parte de un plan, respondían a un encargo o a un pedido, perseguían y conseguían la verdad; si en *La vida entera* los héroes estaban guiados tanto por motivos oscuros como por intereses materiales y combinaban sus aspiraciones individuales con mandatos colectivos, Minelli -contracara de aquéllos- en cambio irá detrás de una historia en suspenso, sin concretización, la que sucederá como algo ajeno a sus intenciones y saberes; será Minelli una especie de excusa para que la escritura y la narración muestren su naturaleza casual y dispersiva ²⁷.

Memoria e historia

“La memoria hiera”, dice el Inglés en **CL** ²⁸, y esa afirmación opera a modo de un rebatimiento de las posibilidades de interpretar el pasado.

Si la memoria es tanto una reserva de datos (individuales y/o colectivos) como un mecanismo para conservarlos y actualizarlos, una fuente de saber, una confirmación de la identidad y de la existencia, la historia como relato viene a ser la articulación racional de la misma. La operación básica que sostiene la producción de sentido de la *saga Minelli* consiste en derruir esa relación, en exasperar su contradicción, en convertir la complementariedad de ambas condiciones en un par excluyente. Los relatos centrados en Minelli consignan el acontecer caprichoso de la memoria personal.

En **CL**, Minelli se presenta como un historiador (un “lunático historiador”) que siendo asaltado por intermitentes y confusas escenas de su pasado, no puede distinguir las mismas del sueño y de la fiebre, no puede confirmar su veracidad, no puede juntarlas en un relato, en una historia de su propia vida ²⁹.

En **FI**, Minelli aparece como un paseante al acecho de los datos que hagan de sus conjeturas azarosas, hipótesis válidas para la interpretación de lo que sucede.

²³ “¿Es posible saber que la vida es un desliz, o un error, o un indebido hecho fortuito, y desear seguir en pie, aferrados a sus accidentes y a su tiranía, sin un amparo verdadero, sin un consuelo, sin un goce cierto.”, p. 14, en *El fantasma imperfecto*.

²⁴ “¿Es el último gesto de la vida, o aquello que por fin se ha sido, lo que atrae y conduce a un hombre hacia su destino a través de actos ciegos y de enigmas imaginarios?”, p. 170, *idem ant.*.

²⁵ “... y se le había ocurrido, en ese momento, que había algo en él, una opacidad, que lo hacía irreconocible, irreconocible para él mismo, ...”, pp. 125 - 126, en *La construcción del héroe*.

²⁶ “¿Una novela es un recorte en un texto imaginario y sin fin, un fragmento construido con ideas flotantes, con palabras sueltas, con residuos y jirones, con artificios expresivos y con vacilaciones conceptuales, ...?”, pp. 102 - 103, en *El enigma de la realidad*.

²⁷ “El era un prisionero, el autor de la historia y su víctima perfecta. ¿Qué había hecho? ¿Qué esperaba? ¿Cuáles eran, si existían, los acontecimientos reales?”, p. 147, en *El fantasma imperfecto*.

²⁸ *Composición de lugar*, p. 14.

²⁹ “La memoria recuerda episodios. Segmentos. (Perfumes o emociones o formas). Figuras, cuerpos, textos entrecortados. La memoria balbucea.”, p. 95, en *Composición de lugar*.

Obligado a interpretar ³⁰, a construir una trama, a autorrepresentarse como **héroe** de una historia ³¹ finaliza confundido; inseguro no sólo respecto de la veracidad de lo ocurrido sino especialmente atónito acerca de la existencia misma de los hechos que pretendió evaluar y comprender ³².

En **CH**, Minelli -obsesionado por saber cómo murió Beba Obregón- no consigue distinguir las versiones verdaderas de las falsas ni optar por la interpretación más adecuada respecto de esa muerte ³³. Recoge los diversos relatos, los examina, los reproduce. Todos le atraen y le resultan **posibles** y coherentes, pero se alejan de la verdad en tanto dato último e irrefutable. Minelli quiere saber “cuál era el punto a partir del cual el relato que todo el mundo repetía sin variantes de fondo acerca de Beba Obregón podía reordenarse, con los mismos datos, en una forma cierta.”³⁴ Pero los orígenes se han borrado, y la **forma cierta** que dé cuenta de una vida no es la historia con sus exigencias de restricción a las fuentes, de fidelidad a lo verdadero, a lo racionalmente cognoscible, a lo memorable sino la ficción ³⁵. Este será el dilema que sacudirá a Minelli a lo largo del texto: negar la casualidad de los hechos, integrarlos en la trama de una historia, negarse a las superstición del rumor popular ³⁶, hacer de su permanencia en la ciudad una consecuencia del destino (una decisión) o, por el contrario, ceder a las seducciones de la ficción, a los imprevistos del azar.

En **ER**, Minelli se interroga sobre la novela en tanto forma narrativa capaz de encontrar una explicación para un enigma ³⁷. Si un enigma no es más que un fragmento suelto, un acontecimiento veloz e inesperado, la novela viene a ser un escenario abierto a la ocurrencia del mismo; un registro de la incertidumbre, de lo conjetural, de lo probable; un ejercicio escrito de la simulación enmascarado bajo las formas de un relato. Minelli se ha **convertido** en un escritor de ficciones, ha sustituido la historia (una ficción involuntaria) por la voluntad de la ficción: un saber provisorio y finito sobre lo real, que es un enigma.

La metamorfosis de Minelli

Ese desplazamiento de Minelli, esa transformación de historiador en escritor de novelas, es el punto terminal de una disputa que insistentemente ocupa el centro de las novelas de la saga: la imposibilidad de historiar, de hacer historia, de dar forma escrita a una narración histórica.

Están las informaciones que vienen a través de la memoria. Están los datos provistos por la percepción, por el pensamiento, por el sueño. Está la redundante

³⁰ “Minelli no pudo aceptar que este acontecimiento fuese un hecho casual o desprovisto de toda implicancia. El, en cualquier caso, podría interpretarlo.”, p. 20, en *El fantasma imperfecto*.

³¹ “Él no era un testigo. Era un héroe.”, p. 171, ídem ant.

³² “¿Había soñado. ¿Era posible? ¿Se había quedado dormido?”; “¿Por qué? ¿Qué había pasado? ¿Cuáles habrían sido los acontecimientos reales?”, p. 33 y p. 164 respectivamente, ídem ant.

³³ “Una forma, hubiese dicho quizás el Juez, de construir un mito, pero también una forma, hubiese dicho con toda seguridad Rachel O’ Brien, de hacerlo polvo.”, p. 135, en *La construcción del héroe*.

³⁴ *La construcción del héroe*, p. 64.

³⁵ “La historia, pensó entonces, se deshilvana, se disuelve, se escurre entre los dedos: la historia pertenece a lo que no se ve, a lo que no se sabe.”, p. 127, ídem ant.

³⁶ “... la construcción de una historia y la comprensión de su sentido no se fundaba sobre hechos casuales...” p. 81, ídem ant.

³⁷ “Entonces pensó que faltaba algo allí, que la ausencia era ambigua pero evidente, y que de pronto, saltaba a la vista como la revelación de un enigma.”, p. 16, en *El enigma de la realidad*.

revisión que Minelli hace de los datos y de la información mediante conjeturas, hipótesis, interrogaciones. Pero no hay historia.

Si entendemos que esta última es el producto de la conciencia retrospectiva de un intérprete históricamente situado ³⁸, Minelli es un ejemplo de la crisis y la descomposición de esa conciencia. Si en la narración histórica los enunciados designan acontecimientos verdaderos ocurridos en el pasado de la enunciación, los textos que componen la saga consisten en crónicas de un registro simultáneo que Minelli hace de sus propias conjeturas respecto de lo que quizás ocurra, o pudiera llegar a suceder. Hay un esfuerzo, por parte del personaje, de construir los hechos, de significarlos, de dotarlos de realidad. Del fracaso de ese esfuerzo, de la desilusión del historiador, se hacen cargo las novelas. Si para volverse históricos, los acontecimientos del pasado necesitan ser insertados por un narrador en una trama, en una totalidad temporal que los signifique, la *saga Minelli* expone la ausencia de esa totalidad y la imposibilidad de Minelli de autorrepresentarse como narrador de una historia. Si las unidades mínimas de la narración histórica, las **oraciones narrativas** ³⁹, son respuestas a preguntas históricas que conectan dos acontecimientos distantes y distintos en el tiempo, la saga cuenta la carencia de esas conexiones con un discurso plagado de preguntas, de hipótesis, de frases en condicional con verbos en modo subjuntivo*.

No hay historia, entonces. Minelli no consigue procesar con coherencia sus recuerdos, sus percepciones, sus pensamientos; sus hipótesis se convierten en afirmaciones sin sustento, sus interpretaciones en ejercicios de la ficción; su pasado se vuelve extraño. Es decir, se resiente la posibilidad de un relato que signifique y evalúe el pasado, lo vivido, una trayectoria personal. Se torna impracticable un relato capaz de reponer un lugar, es decir: un espacio simbólico para la mediación social, para el lazo intersubjetivo y para el sustento de la propia identidad. Se impone, en cambio, un relato parcelado del presente de Minelli; un dar cuenta de lo que “le sucede mientras le va sucediendo”, una transcripción errática de los caprichos de su memoria. De ahí que el tiempo del relato se impregne de simultaneidad.

El debilitamiento de la narración histórica instaaura el ámbito de lo ficcional que opera en dos direcciones: el devenir ficción de todo relato acerca del pasado y la postulación de la narración literaria como historia (crónica) del presente.

Por esa vía podemos resumir la metamorfosis de Minelli: de historiador frustrado a autor de novelas, de arqueólogo a inventor de enigmas.

¿Hablamos de los textos o hablamos de Minelli, hablamos de una escritura o del destino de un personaje, de un héroe virtual? En ese pasaje que oculta su fisura, en ese tramo endeble que aproxima y confunde los significados de un programa estético con los avatares de su personaje, podemos situarnos incómodos: las perplejidades de Minelli terminan por estremecer las operaciones críticas de la lectura; los desplazamientos aleatorios del personaje acaban socavando el poder de la escritura que pretende narrarlo, el saber de la lectura que procura entenderlo.

³⁸ En estas consideraciones seguimos a Danto, A.: “Filosofía de la historia substantiva y analítica”, en *Historia y narración*, pp.40-52.

³⁹ La noción es de Danto, A. Op. cit. Ver: 3. *Oraciones narrativas*, en Op. cit., pp. 99-155.

* Sobre todo en *La construcción del héroe*.

BIBLIOGRAFIA

1) Novelas de Juan Martini

-*Tres novelas policiales (El agua en los pulmones, Los asesinos las prefieren rubias y El cerco)*. Editorial Legasa, Colección Omnibus, Buenos Aires, 1985. También consultamos la edición original de *El cerco*, Bruguera, Barcelona, 1977. [AP, APR y EC].

-*La vida entera*, Bruguera, Narradores de Hoy, Barcelona, 1981 (primera edición). Está reeditada en Editorial Legasa, Colección Omnibus, Buenos Aires, 1986. [VE].

-*Composición de Lugar*, Bruguera, Narradores de Hoy, Barcelona, 1984. [CL].

-*El fantasma imperfecto*, Editorial Legasa, Nueva Literatura, Buenos Aires, 1986 (primera edición). También existe una reedición de Alfaguara Hispánica, Madrid, 1994. [FI].

-*La construcción del héroe*, Editorial Legasa, Nueva Literatura, Buenos Aires, 1989. [CH].

-*El enigma de la realidad*, Edición Alfaguara Literaturas, Buenos Aires, 1992. ER.

2) Marco teórico

-Augé, Marc: *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1993.

-Deleuze, Gilles: “La literatura y la vida”, en *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, 1994, pp. 13-21.

-Foucault, Michel: *¿Qué es un autor?*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Textos mínimos, México, 1985.

-Genette, Gerard: *Discurso del relato. Ensayo de método. Figuras III*. Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1986.

Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Taurus, Madrid, 1989.

-Giordano, Alberto: “El efecto de irreal”, en *La experiencia narrativa. Juan José Saer - Felisberto Hernández - Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora, Serie Tesis, Rosario, 1992, pp. 11-21

-Piglia, Ricardo: “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990, pp. 111-117.

“La ficción paranoica”, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 10 de octubre de 1991, pp. 4 y 5.

-Rest, Jaime: “Diagnóstico de la novela policial”, pp. 30-38. [sin más datos bibliográficos].

3) Estudios sobre la producción de Martini

-Martini, Juan Carlos: “Exilio y ficción: Una escritura en crisis”, en Kohut, Karl y Pagni, Andrea (eds.): *La literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Editorial Verwet-Frankfurt/Main, 1993, pp. 141-146.

-Perilli, Carmen: *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994.

-Reati, Fernando O.: *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina 1975-1985*. Editorial Legasa, Colección Omnibus, Buenos Aires, 1992.

-Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria”, en Balderston D. et al: *La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Editorial/Institute for the Study of Ideologies and Literature University of Minnesota, Buenos Aires-Madrid, 1987, pp. 30-59.

4) Notas, reseñas, entrevistas

-Xurxo, Ignacio: “La pesada herencia de Juan Minelli”, reseña sobre *Composición de lugar*, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 10 mayo de 1984, p. 5.

-Martini, Juan Carlos: “La nueva literatura no tiene nombre”, nota, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 2 de enero de 1986, p. 3.

-Feinmann, José Pablo: “La imposibilidad del héroe”, reseña sobre *La construcción del héroe*, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 22 de junio de 1989, p. 6.

-Cristóbal, Américo: Reseña sobre *La construcción del héroe*, en **Babel**, Año II, nº 9, Buenos Aires, junio de 1989, p. 8.

-“«La esfinge: entrevista a Juan Carlos Martini»”, en **Babel**, Año II, nº 13, Buenos Aires, diciembre de 1989, pp. 34-35.

-Guillermo Saavedra: “El oficio de escribir en la Argentina”, entrevista, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 6 de junio de 1991, pp. 1 y 2. (Reproducida y ampliada como “La novela, la lengua y el exilio” en Saavedra, G.: *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*. Beatriz Viterbo Editora, Colección El escribiente, Rosario, 1993, pp. 43-48.)

-Sifrim, Mónica: “Las palabras sueltas de la historia”, reseña sobre *El enigma de la realidad*. **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1991, p. 6.

-Lafforgue, Jorge: “La realización del enigma”, reseña sobre *El enigma de la realidad*, en **Primer Plano, Página/12**, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1991, p. 6.

-Martini, Juan: “Literatura y mercado: un matrimonio difícil”, nota, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 9 de abril de 1992, pp. 4 y 5.

-Speranza, Graciela: “«The Buenos Aires Review: Barrio Norte, invierno 1992»”, entrevista, en **Primer Plano, Página/12**, Buenos Aires, 19 de julio de 1992, pp. 6 y 7. (Reproducida y ampliada en Speranza, G.: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Grupo Editorial Norma, Colombia, 1995, pp. 101-114.)

-Martini, Juan: “Escritura, desarraigo y utopía. Naturaleza del exilio”, nota, en **Primer Plano, Página/12**, Buenos Aires, 25 de julio de 1993, pp. 2 y 3.

-Martini, Juan: “Un héroe imperfecto”, nota, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 4 de agosto de 1994, p. 12.

-Lafforgue, Jorge: “El infinito aeropuerto de Minelli”, reseña sobre la reedición de *El fantasma imperfecto*, en **Primer Plano, Página/12**, Buenos Aires, 14 de agosto de 1994, p. 8.

-Heredia, Pablo: “La construcción del espacio en la novela”, entrevista, **La Voz del Interior. Cultura**, Córdoba, 1 de setiembre de 1994, p. 1.

-Uzín, Magdalena: “Las máscaras casuales de la ficción”, nota, idem ant., pp. 1 y 2.

-Saidón, Gabriela: “El idioma del exilio”, nota, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 6 de octubre de 1994, p. 5.

-Speranza, Graciela: “Enigmas de un fantasma”, reseña sobre *El fantasma imperfecto*, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1994, p. 11.

-Speranza, Graciela: “Un asesino en los enigmas del relato”, reseña sobre *El enigma de la realidad*, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 5 de enero de 1995.

LA LITERATURA COMO METADISCURSO: UNA FICCIONALIZACION CRITICA DE LA HISTORIA: El programa narrativo de Ricardo Piglia

INTRODUCCION

Una de las posibilidades heurísticas que hemos establecido para considerar los cruces productivos entre la ficción narrativa y la narración histórica consiste en describir un emergente particular de esta relación interdiscursiva como un metadiscurso.

Según ese criterio, el texto literario alcanza el estatuto de discurso ficcional que dialoga críticamente con otros discursos asumiendo una función desideologizante. Es decir: la literatura revela mediante diversas operaciones intertextuales el carácter ficcional de todo discurso, su naturaleza imaginaria en tanto que instrumento de representación de la realidad.

Entonces, el relato de la historia -una de las textualidades que esta literatura convoca con insistencia para indagarla- aparece como un relato de palabras, producido desde un contexto de enunciación determinado, orientado por intereses y apoyado en supuestos que exceden el marco de lo exclusivamente histórico. El relato de la historia mantiene con los hechos -que selecciona, organiza y dispone en tanto material narrativo- un tipo de tensión en la que la presunta y deseada transparencia es más un dispositivo de construcción textual que una subordinación fiel a los dictámenes de la verdad de los hechos. La historia es un relato de acontecimientos que, aunque históricos, se inscriben en el ámbito de un imaginario social, y en ese contexto adquieren su significación en tanto que dan cuenta alegóricamente de la realidad. La narración histórica funciona entonces como una alegoría⁸⁶.

Podemos afirmar con Piglia que el orden del discurso altera el orden de los hechos. Y también que las relaciones de poder se inscriben secretamente en las relaciones de acontecimientos. Las ficciones que la historia implementa para fundar y sostener un proyecto político encuentran en el discurso literario una réplica, un ámbito de resonancias polémicas⁸⁷.

Discurso réplica, crítica des-ideologizante, metadiscurso, relato de “lo posible” (nueva alusión a Piglia), la ficción literaria exhibiéndose como tal, como construcción lingüística de mundos posibles y de realidades alternativas, intenta desmontar los mecanismos narrativos e ideológicos sobre los que la historia se erige como narración presuntamente verdadera del pasado.

En esta línea de ejecución, la “novela que aborda el pasado” muestra la finalidad política de toda narración histórica.

Mediante dos textos que revisten una forma ensayística, intentaremos un abordaje de la propuesta narrativa de Ricardo Piglia (Adrogué, Provincia de Buenos Aires, 1941) considerando su “programa de autor” como un ejemplo notable de la tendencia que

⁸⁶ White, Hayden: “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, en *El contenido de la forma. Discurso, narrativa y representación*.

⁸⁷ “No solamente reflexiona [la literatura] sobre sí misma sino sobre otras escrituras. Intenta desentrañar el saber de otros textos, especialmente el de la historia, en la medida en que ese saber es poder.” En Perilli, Carmen: “HISTORIA Y LITERATURA: La Trama como Construcción”, en *Las ratas en la torre de Babel, La novela argentina entre 1982 y 1992*, p. 30.

hemos denominado: **El metadiscursio literario: una ficcionalización crítica de la historia**. Se tratará menos de un estudio sistemático de sus dos novelas (*Respiración artificial** , 1980 y *La ciudad ausente*, 1992) que de una tentativa de aproximación general a su “programa de autor”.

En el primero de los ensayos, hemos decidido concentrarnos en el mecanismo metadiscursivo que ambas novelas, con sus respectivas especificidades, ponen en juego. Leemos *Respiración artificial* como el texto fundador de una poética que, una década más tarde, *La ciudad ausente* reescribe y redefine a modo de una prolongación y una distorsión de los postulados narrativos expuestos en el texto de 1980.

En el segundo, hemos procurado desarrollar las relaciones entre ficción y crítica como un eje que organiza la producción narrativa de Piglia en tanto que propuesta de la literatura como un discurso utópico.

METADISCURSIVIDAD: LA LITERATURA COMO REPLICA

I) Metadiscursio, una literatura crítica

Una de las lecturas posibles de la narrativa de Ricardo Piglia es aquella que considera sus novelas como expresiones de una concepción de obra literaria en tanto que **metadiscursio**, es decir, como texto que entabla con otros una relación de crítica* . Esta puede ser descripta como una modalidad de diálogo desideologizante con otros tipos de discursos.

La función específica que opera esta metadiscursividad es la de desenmascarar el carácter ficcional de todo discurso en tanto que relato de palabras. Por carácter ficcional entendemos la propiedad no reproductiva de los discursos respecto de sus referentes. La referencialidad es una construcción intencional y compleja que no refleja significados preexistentes sino que los genera en discurso.

La literatura, la narración ficcional, puede además de ejercer la crítica respecto de otros tipos de ficción, constituirse ella misma en un discurso utópico porque instaura su propio sistema de significaciones y formula un universo alternativo.

II) *Respiración artificial* (1980) y la problemática de la mediación

*Respiración artificial*** pone en escena el lenguaje en su fase de producción y configura a los actores en tanto que pronunciadores de discursos. Esta actividad lingüístico-discursiva profusa que se instala y ocupa el escenario de la novela destaca la problemática de la mediación en la interacción discursiva; la citación ocupa un lugar clave en la polémica de la transacción de discursos. Dicha problemática desencadena una serie de efectos que repercuten al proponer el carácter lábil de la propiedad discursiva (literaria y no literaria) y la naturaleza escurridiza de la verdad de un relato. Así se cuestionan: la posibilidad de adjudicar(se) un discurso (¿quién dice?; esto que digo, ¿hasta qué punto me pertenece?), la aparente uniformidad de un texto (hecho de citas, fragmentos y alusiones) y también el vínculo entre lo que se dice y lo real (siempre mediado e interferido por otros decires).

* Pomaire, Buenos Aires, 1980; Sudamericana, Buenos Aires, 1988 y Seix Barral, Buenos Aires, 1994. Para nuestro trabajo consultamos las ediciones de 1980 y 1988.

* Genette, Gerard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

** De ahora en más, **RA**.

El narrador, un dispositivo de citación

En **RA**, el narrador es básicamente un dispositivo de citación, un instrumento que toma y redefine los discursos de otros. Ejerce la incorporación de la palabra ajena de diversos modos, los que van desde el estilo directo hasta el estilo indirecto libre, pasando por diversas gradaciones. La instancia narrativa no asume una posición fija respecto de lo que cita y de cómo lo cita: se distancia, se aproxima, promete literalidad pero filtra la información, etc. Esto se condice con el hecho de que se privilegia la fase productiva del enunciado, la enunciación entendida como la actividad de ejecutar discurso. En muchos casos se plantea el problema de la atribución de tal o cual segmento del discurso ya que las marcas de citación no siguen un modo estable y canónico. La palabra que se cita ha sido procesada y filtrada por sus anteriores usos y vuelve a someterse a reelaboración en este nuevo contexto de citación: todo discurso es un texto de segunda o tercera mano, lo que se traduce en la imposibilidad de adjudicar verdad o falsedad al enunciado⁸⁸.

Esta dificultad de establecer el origen de un discurso, de reconstruir todo su trayecto de circulación y de fijar sus condiciones de verdad/falsedad envía indirectamente al contexto de producción de la novela. Y representa una de las cuestiones más significativas en lo que respecta a **RA**, aquélla que alude a la vinculación del texto con el presente de la enunciación, con el lugar y el momento en los que la novela fue escrita (Argentina, Buenos Aires, dictadura militar). **RA** se interroga no sólo acerca del **cómo** (dar cuenta del horror y del engañoso sinsentido del presente) sino también acerca del **qué** (narrar que no sea ese horror político, ese caos en el que parece haber devenido el presente). Por eso su respuesta se torna estética y ética a la vez. Ante la experiencia inédita de la violencia sistemática, gestada y ejercida desde el estado, la literatura se ve obligada a interrogarse, a redefinir su viabilidad práctica y simbólica para hacerse cargo de esa situación histórica nueva e inesperada⁸⁹. Entonces, **RA** opta por una estrategia de elipsis y alusión, resuelve hablar de lo que efectivamente estaba sucediendo (“la verdad de los hechos”) como si se tratara de algo probable o dudoso⁹⁰, elige el fragmento y la apelación a versiones sesgadas e incompletas para abordar una etapa atroz de la historia argentina.

Los actores, pronunciadore de discursos: historia y subjetividad

Las acciones que ejecutan los actores son de naturaleza discursiva y se someten a distintos tipos y grados de mediaciones. Cada actor queda configurado en la puesta en escena discursiva como relator de sus propias versiones respecto de acontecimientos, aspectos y relaciones del entramado sobre los que versa su relato en el interior del discurso de la novela. Estos relatores son protagonistas o testigos de lo que cuentan y están comprometidos con el objeto de su discurrir. Esta actitud discursiva implica la inscripción del yo de cada relator que toma la palabra, en función de narrador en el segmento del discurso que le corresponde a su relato. Se registra un predominio del informador por encima de la información que se brinda y la referencialidad es una

⁸⁸ Esto remite a la consideración de la fase original y primigenia de la enunciación y de lo enunciado como fenómeno irreconstruible. De tal manera, la transacción discursiva es un palimpsesto de enunciados de improbable genealogía.

⁸⁹ Este proceso ha sido pormenorizadamente estudiado por Reati, Fernando O.: *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina*.

⁹⁰ Ver De Diego, José Luis: “La novela argentina (1976 - 1983)”, en revista **Verba Hispánica IV**, pp. 21-36.

construcción -interpretación y semiosis sesgada, oblicua y estilizada de los referentes de la trama.

Esto expresa una peculiar concepción de realismo y de abordaje del pasado, de articulación del texto literario con los hechos históricos.

La novela se torna una ficción de ficciones, un tapiz que resulta del cruce de numerosos relatos que funcionan a la vez como distintas interpretaciones de acontecimientos. No habría sucesos válidos o significativos per se, independientes de los discursos que los asumen y exponen⁹¹. Sin embargo lejos de postular un relativismo gnoseológico o una teoría de lo social que reduciría lo histórico a una condición puramente discursiva, **RA** enmascara su intención de referir el contexto inmediato (su voluntad de realismo crítico) activando el componente de ficción residual que opera en toda actividad discursiva. Porque es perspectivado, porque no puede consistir más que en una interpretación de sucesos, en una articulación significativa de los mismos en el ámbito de una trama, el relato de la historia acontece como una ficción.

RA propone además un giro distintivo. Resuelve narrar el pasado de los argentinos (el inmediato y el remoto) subrayando especialmente la perspectiva de los actores, involucrándose de lleno en el problema de la identidad de los sujetos. Desecha reponer la historia como un todo. Elige, en cambio, restituir los fragmentos de un conjunto de experiencias, de acuerdo a cómo fueron vividas o vistas determinadas situaciones. Escoge situarse en el terreno de ciertas subjetividades para comprometer también la de los lectores⁹². Su alusión oblicua al presente y su remisión plural al pasado provienen de acentuar su naturaleza de discurso ficcional, abierto y fragmentario, correlato de la confluencia de un conjunto heterogéneo de relatos.

La literatura: un discurso utópico

De este modo la ya apuntada condición no reproductiva del discurso ficcional, en relación con los referentes, abre el camino para una concepción de la literatura como un discurso utópico. Se trata de una concepción que solicita y despliega una peculiar actividad para la literatura, al ligarla polémicamente con el presente (los acontecimientos actuales, el discurso del poder) y con el pasado (los sucesos verdaderamente ocurridos, el relato de la historia). Propuesta de una lectura crítica del presente -una indagación del terror político en la Argentina de la segunda mitad de los '70-, **RA** se propone como una genealogía lateral leyendo en los márgenes de la historia argentina. El pasado, lejos de presentarse como un horizonte cancelado, más bien aparece como el depósito de posibles explicaciones, un reducto donde se conserva latente una salida, un campo de saberes y experiencias capaz de alterar el principio de realidad sobre el que se sostiene el poder⁹³. La novela, el discurso literario, captura el pasado en imágenes dialécticas que iluminan el presente. Allá residen no sólo las razones de la actualidad sino también, y sobre todo, los rastros del porvenir. La ficción deviene utópica porque pone en marcha un efecto de "referencialidad de segundo

⁹¹ Recordemos que uno de los tópicos que propone de entrada la novela es el del agotamiento de la experiencia, el de la carencia de material novelesco.

⁹² "...escribir historia es pensar desde la perspectiva del actor, y es aquí donde puede verse cómo ello se relaciona con la cuestión de la identidad."; "Es esta capacidad de ponerse en el lugar del otro la que tiene que ver con la articulación de la propia identidad." En Belvedresi, Rosa "El relato acerca de nosotros mismos", ponencia, pp. 2 y 3.

⁹³ Fernando Cittadini ha trabajado una hipótesis que filia los planteos de Piglia en *Respiración Artificial* con la filosofía dialéctica de la historia según Walter Benjamin. Ver: Cittadini, Fernando: "Historia y ficción en *Respiración artificial*", en Spiller, Roland (Edición a cargo de) *La novela argentina de los años 80*, pp. 37 - 45.

grado”⁹⁴. Advierte sobre un “no lugar” y, en ese señalamiento, propone una mirada crítica y alternativa. Para replicar a los mandatos pretendidamente inapelables de lo real (el relato que emite el estado totalitario), recupera el horizonte del porvenir⁹⁵. Según esta dirección, **RA** opera no sólo a modo de una revisión histórica del pasado argentino, no sólo hace historia en contra de las versiones oficiales. Además cuestiona un tipo de saber que pretende clausurar los significados aspirando a una reconstrucción definitiva de la verdad, y lo hace instalando la dimensión utópica en el espacio de la literatura. Lo real no se presenta como algo dado, sino como un territorio a fundar y a fundamentar desde la utopía.

La narración, un dispositivo de discursos en continua productividad

En **RA**, la pregunta (que resume todo un programa estético y político) “¿Cómo narrar los hechos reales?” encuentra su respuesta en la novela del siguiente modo: se puede narrar lo real a través de los discursos en su hacerse, en la articulación de la compleja red de mediaciones que los sostienen. Entre lo real y el decir acerca de lo real median los discursos. El material de las narraciones lo constituyen las palabras en continuo discurrir y el espacio de la narración está diseñado como un escenario en el que se pone en escena la enunciación, el juego polémico de las enunciaciones. Se escenifica una suerte de guerra que muestra cómo en las relaciones discursivas se inscriben las relaciones de poder. **RA** se instaura como el escenario de esa contienda discursiva, que es diferida en la primera parte (cartas, fragmentos de la novela de Enrique Ossorio, monólogo del ex-senador) y cara a cara en la segunda parte (diálogos entre Renzi y Marconi, entre Tardewsky y Renzi). A partir de ambos tipos de intercambio se filtra una teoría de la ficción en tanto diferimiento. Utópica porque apela al porvenir, histórica porque apunta al pasado, **RA** no menciona directamente el presente. Mixtura de viaje e investigación, de fantasía futurista y genealogía bizarra, en la novela se ejerce la literatura como una práctica elíptica, como una interrogación crítica que suspende las manifestaciones concluyentes. Así como en el aspecto anecdótico el encuentro entre Renzi y Maggi (eje argumental del texto) se planifica, se demora y jamás se realiza, la literariedad deriva de un diferimiento, de una suspensión, de una puesta entre paréntesis, de un vínculo con lo real que es mediatizado⁹⁶. La ficción literaria enfrenta la realidad del poder haciendo como si hablara de otra cosa.

Autorreferencialidad, una estrategia de ficcionalización y de crítica

La autorreferencialidad (el discurso que se vuelve sobre sí) llega en **RA** a su máxima expresión: el discurso literario no sólo se examina como texto específico (práctica individual y particular) sino que se organiza como dispositivo de crítica de la discursividad en general, de todos los discursos considerados bajo su común denominador: la ficcionalidad. Esta metadiscursividad (generalizada y masiva) se organiza en **RA** en planos que condensan el proceso de producción de sentido de la novela, la cual puede ser leída como:

⁹⁴ Ricoeur, Paul: *Ideología y utopía*.

⁹⁵ “La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contra-realidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro”, en Piglia, Ricardo: “Ficción y política en la literatura argentina”, *Crítica y ficción*, p. 206.

⁹⁶ Ver Echavarren, Pablo: “La literariedad. *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, en **Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura argentina: Los últimos cuarenta años**, pp. 997 - 1008.

-autobiografía de Ossorio y biografía de la patria mediante una tensión entre lo particular (la escritura o el registro de la historia llevado a cabo por un individuo) y lo general (la escritura o el registro de la historia colectiva); el asedio a los hechos que configuran el pasado desde la perspectiva, la experiencia y la subjetividad de un actor en particular frente al relato proferido desde el estado;

-historia del país e historia de la literatura argentina; parangón entre momentos de la trama y producciones literarias; mirada que destaca la inscripción de las relaciones discursivas en las relaciones de poder;

-teoría literaria en un doble aspecto: *como escritura cifrada en la que aparecen sólo huellas del referente y el sentido es alusivo y
*como lectura, tarea de desciframiento continuo e inconcluso.

Historia sobre la viabilidad de contar una historia, práctica de la literatura en tanto cuestionamiento a la practicabilidad de la ficción, **RA** exaspera su costado autorreferencial para indagar tangencialmente un segmento de nuestra historia política. El **cómo narrar los hechos reales** no implica sólo la búsqueda de una forma adecuada (un rechazo al realismo ingenuo, todo un imperativo estético) sino que consiste fundamentalmente en la asunción de un propósito ético. Abordar la violencia, explicar el exterminio, esos datos lacerantes del presente, exigen reformular el estatuto de la ficción, revisar críticamente el pasado y postular un futuro posible. Como metadiscurso, la literatura denuncia el carácter ficcional de todos los discursos, sus nexos no siempre visibles con el poder, sus efectos ideológicos. **RA** se instituye como una lectura cuestionadora del presente al preguntarse sobre el para qué de la ficción (la metaliteratura) y al simular que se ocupa exclusivamente de la historia (de lo lejano) y de lo deseado (el porvenir).

III) *La ciudad ausente* (1992): un universo de cruces múltiples

En *La ciudad ausente** los aspectos señalados en **RA** están presentes, pero con distinto peso y funcionalidad.

Retomando la hipótesis global -que postula a ambas novelas como metadiscursos ficcionales- se percibe una tensión entre el relato de base (diégesis) y los metarrelatos (metadiégesis) que organiza la producción de sentidos en **CA**. Si en **RA**, la historia principal resultaba extendida, multiplicada y dilatado su desenlace hasta la suspensión por una estrategia que incrustaba distintas textualidades; en **CA** ese mecanismo se exaspera casi infinitamente. Aquí el relato de base termina siendo desbordado a causa de la profusión de otras historias. Sucede como si el impulso inicial (narrar la investigación de Junior) se convirtiera en una excusa para la instauración de varios y pequeños relatos que provienen de diferentes focos de enunciación y pasan a ocupar la superficie. Se promueven dos pactos de lectura, complementarios y en continua y mutua presión. Uno de ellos centra la atención en la aventura periodística de Junior; el otro varía ese centro de acuerdo a las distintas historias emitidas, la mayoría de las veces, por la Máquina de Macedonio.

Diégesis y metadiégesis: investigación, viaje y ficción paranoica

En la diégesis, el narrador focaliza el relato desde la perspectiva de un actor, Junior. Como instancia narrativa, funciona de manera bastante convencional: cede la voz a los

* De ahora en adelante aparecerá mencionado como **CA**.

actores en estilo directo, hay diálogos, se despliegan circuitos comunicacionales de cierta transparencia, etc. La mediación no es puesta en escena como ocurre en **RA**. La referencialidad aparece en forma más explícita, más legible⁹⁷. Este relato de base deja leerse como una investigación y como un relato de viaje.

Junior -tomando como material los relatos que salen de la Máquina y los que proceden de distintos actores- descubre cómo funciona el invento de Macedonio⁹⁸ y toma conciencia de por qué lo quieren desactivar. Esa pesquisa lo llevará tras los pasos del ingeniero Russo, antiguo colaborador de Macedonio quien reside en una isla y encabeza, desde allí, una contraofensiva política. El le revelará el origen de la Máquina⁹⁹. Subrepticamente y por una vía paralela y simultánea, Junior se verá desplazado hacia la realidad virtual que instalan los metarrelatos, esa fábrica de réplicas microscópicas y dobles virtuales.

Los metarrelatos, cuyos sus pronunciadores son actores de la diégesis (la Máquina, la mujer del Majestic, Ana, Carola Lugo, etc.), presentan las siguientes características:

- contienen una estructura generadora común, un conjunto de secuencias o funciones que permanecen constantes en la fase de producción; este rasgo está tematizado en la novela en la descripción del *modus operandi* de la Máquina¹⁰⁰;
- sobre la matriz anteriormente señalada, se producen desplazamientos, aparecen características diferenciadoras que hacen que cada metarrelato funcione como una versión particular respecto de un mismo hecho, por ejemplo, las versiones referidas a Russo;
- son todos relatos marginales, clandestinos, ilegales, contra-versiones del discurso del poder;
- algunos reconocen en su escritura rasgos del registro oral porque surgen de la vida diaria¹⁰¹;
- el metarrelato de la mujer del Majestic, el de Elena y el monólogo final de la Máquina se presentan como **relatos paranoicos** en los que se destacan las siguientes características: ucronía y utopía, desanclaje, un monologar que exhibe el discurrir en su fase de producción, el discurso como fragmentos que se yuxtaponen, etc.

Todos estos metarrelatos pueden ser leídos como una **ficción paranoica**¹⁰².

El cruce entre ambas modalidades narrativas (relatos y metarrelatos) instala una polémica sin solución que sostiene la novela toda. ¿Qué se cuenta, entonces: la pesquisa de Junior, el *modus operandi* de la Máquina? ¿La voluntad interpretativa de una conciencia por dar con el hilo conductor que une todas las historias? ¿La puesta en escena de una concepción de la literatura y de la novela como un montaje de fragmentos

⁹⁷ "... *La ciudad ausente* puede leerse como una fragmentada reconstrucción de la historia, básicamente, de la 'Argentina moderna'." En Cisneros, Marta: "*La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (La ética de los límites en el uso de la escritura)", *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, p. 197.

⁹⁸ "Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y postergaciones de la que ya no podía salir."; "Ha empezado a hablar de sí misma. Por eso la quieren parar.", en *La ciudad ausente*, p. 91 y 111, respectivamente.

⁹⁹ "Nosotros tratamos de reconstruir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado.", *Idem ant.*, p. 151.

¹⁰⁰ "Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía."; "(Junior) tenía que buscar en esa dirección, investigar lo que se repetía.", *Idem ant.*, p. 102.

¹⁰¹ "Pruebas con relatos de vida, versiones y documentos que le lleva la gente para que él (el ingeniero) los lea y los estudie.", *Idem ant.*, p. 97.

¹⁰² Ver Piglia, Ricardo: "*La ficción paranoica*", en **Clarín Cultura y Nación**, 10 de octubre de 1991, pp. 4 y 5.

que reconocen un origen compartido, pero remoto y ausente? ¿Una teoría del sentido que apunta a la diseminación y a la utopía de lo múltiple? ¿No sería acaso CA un ejemplo del hacer de la Máquina, otro de sus relatos posibles?

La intersección de géneros

La novela se construye a partir de ciertas matrices de género bien reconocibles para cuestionar el arraigo cultural de determinados estatutos genéricos y alterar las expectativas lectoras¹⁰³. Así postula una teoría de la ficción que, si bien continúa los lineamientos del programa narrativo que Piglia había enunciado en *Respiración artificial*, descansa ahora en una particular filosofía del lenguaje cuyos efectos políticos redefinen, sin abandonarla, la concepción de la utopía, la funcionalidad crítica de la literatura frente al discurso estatal y sus estrategias ficcionales.

Arrancando con la investigación de un enigma, CA se corre hacia la zona de lo fantástico y avanza hasta la especulación científica.

Es en el ambiguo territorio de lo fantástico, en el dominio de lo conjetural, donde aparece -a modo de otro cruce crispante- la fricción entre historia y literatura, entre crítica y utopía. El pasaje a los museos (el que custodia Fuyita, el que protege Carola Lugo) abre el relato hacia la exploración de lo histórico. Son como universos paralelos que conservan casi anárquicamente la memoria colectiva con la materialidad de sus imágenes en las que se mezclan la historia y la ficción argentinas. Ambas series, inextricablemente unidas, testimonian el horror y su denuncia. Una replica a la otra. A cada crimen político le responde, oblicuamente, en un contrapunto inalterable, una escena novelística. Ante cada delito del estado, hay una escaramuza literaria. Realidad paralela a su vez, la ficción testimonia, critica y reelabora. Guarda para el porvenir los materiales del pasado, porque allí se conserva el germen de la utopía. Siempre presente (aunque equidistante), el pasado por obra de la ficción retorna para ser sometido a revisión y transformado en materia del relato de lo imposible. Así el recurso a lo fantástico entreabre la visión de lo histórico, muestra las ficciones del poder y sus correlativas contracaras, expone la funcionalidad de la ficción literaria.

Pero CA también se transforma (la transformación incesante de materiales es el modo en que procede la Máquina¹⁰⁴, el trabajo de la literatura) en un relato casi apocalíptico sobre el futuro político argentino y mundial. Sitúa los sucesos narrados en la Argentina, quince años después de la caída del Muro de Berlín. El escenario es una Buenos Aires cercada por pantallas de televisor, rodeada por constantes luces artificiales y custodiada permanentemente por la policía. Se ha impuesto un estado que es mental¹⁰⁵, que controla el pensamiento, los circuitos cerebrales. Se nos traslada del terrorismo estatal, del estado carcelario de *Respiración Artificial*, a un estado de vigilancia, a un sistema tan refinado que manipula lo subjetivo, la propia identidad. Contra esa sutil red de dominio opera el invento de Macedonio, (un nuevo) cruce inesperado entre saberes aparentemente irreconciliables: imaginación y ciencia, literatura y cibernética; confluencia de prácticas milenarias, folklóricas y pre-escriturarias (los relatos orales que circulan boca a boca) con tecnología digital. ¿De qué

¹⁰³ Ver: Arán de Meriles, Pampa Olga: "Construcción de géneros en *La ciudad ausente*", en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, pp. 91 - 94.

¹⁰⁴ "Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias.", *La ciudad ausente*, p. 43.

¹⁰⁵ "La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo destinado a alterar el criterio de realidad."; "Tienen todo controlado y han fundado el estado mental, dijo Russo, que es una nueva etapa en la historia de las instituciones.", *La ciudad ausente*, pp. 151 y 152, respectivamente.

se trata la invención macedoniana? De una máquina perpetua de producir relatos que toma los restos de la memoria colectiva y los transfigura en crónicas utópicas¹⁰⁶. Habla de lo que aún no está, propaga lo imposible.

Frente a las incalculables bifurcaciones del poder controlador, la resistencia opera también ramificadamente, de manera lateral, subterránea y dispersa. La guerrilla ataca la inteligencia estatal. Pretende filtrar información de otro tipo, con la Máquina como armamento central. Se pone en juego una práctica de contra-poder basada en la teoría de Macedonio que sostiene la materialidad de la ausencia, y opone a la antinomia verdad-falsedad el par posible-imposible¹⁰⁷. De este modo Piglia hace con las especulaciones de Macedonio, con sus concepciones acerca del conocimiento, con sus hipótesis sobre la eternidad del amor, un manifiesto revolucionario.

Este uso de la ciencia ficción torna a **CA** una suerte de especulación científica futurista que propone una teoría de la revolución política cuya vanguardia es la literatura, ese dispositivo imbatible porque encuentra sus orígenes en una capacidad humana distintiva: el lenguaje.

Por eso, hacia el final, aunque temporariamente desconectada, solitaria y recluida, la Máquina -que ya no puede transmitir- sigue recordando, continúa haciendo memoria¹⁰⁸, insistentemente sigue conservando la experiencia pasada y las huellas del porvenir.

Por una literatura que hace

A diferencia de *Respiración artificial* -que rescataba la modernidad arltiana¹⁰⁹ pero resolvía sus intenciones ficcionales recurriendo a Borges-, **CA** evoca la clandestinidad de Macedonio para erigir la vigencia de Arlt. Ya señalamos -como clave para arribar a la noción de literatura (a la poética) que porta y en la que se inscribe esta novela- el funcionamiento de la Máquina. Ella concentra los rasgos que, en **RA**, Renzi señalaba como distintivos de la literatura arltiana: transformación, fragmentarismo, mezcla¹¹⁰; ésta es un instrumento de guerra que acecha, capta y contesta las maquinaciones gestadas desde el poder. Este (otro) cruce Arlt/Macedonio deriva en una práctica de la ficción según Arlt. En **CA**, la literatura se ejercita a modo de una maquinación¹¹¹, de una práctica de la literatura como resistencia que actúa igual que una organización guerrillera: desde la ilegalidad, el margen y lo oculto. Escribir literatura (dar forma verbal a una novela) consiste en ejecutar, en poner en marcha. Escribir se vuelve una modalidad singular de la acción política. **CA**, con sus intersecciones y sus mezclas

¹⁰⁶ "No se trata de una máquina, sino de un organismo más complejo. Un sistema que es pura energía.", Idem ant., p. 111.

¹⁰⁷ "Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible."; "... Macedonio colocaba lo posible en la esencia del mundo." y "La ausencia es una realidad material, como un pozo en el pasto.", *La ciudad ausente*, pp. 103 y 161 respectivamente.

¹⁰⁸ "... dejar de ser esta memoria ajena, interminable, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias, no puedo parar,..." , Idem ant., p. 178.

¹⁰⁹ "El que abre, el que inaugura es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo: es el único escritor argentino verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX.", *Respiración Artificial*, p. 164.

¹¹⁰ "(Arlt) trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional.", "Arlt transforma, no reproduce." y "La literatura de Arlt es una máquina que funciona toda ella con el mismo combustible.", *Respiración artificial*, pp. 169, 170 y 172 respectivamente.

¹¹¹ Ver: Barei, Silvia: "Ricardo Piglia: La literatura como maquinación", en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, pp. 119 - 122.

metadiscursivas, instituye dicha manera de entender y ejercitar la ficción. Preguntarse por su sentido es inquirir por su funcionamiento (“Una máquina no es, una máquina funciona.”)¹¹². Ya no se trata -como sucedía en **RA**- de narrar elípticamente esquivando la censura, de cifrar en el relato los referentes de la trama política¹¹³. Aquí se trata de diseminar sentidos, de hacer que las realidades alternativas proliferen. Devenida energía pura, infinita semiosis, en su superficie fracturada y en pliegues, la novela instala diferentes mundos posibles. Es un **patchwork**¹¹⁴, un conglomerado de piezas en perpetuo reciclamiento que inventa, partiendo de lo usado y en una rememoración obstinada, lo nuevo.

El lenguaje como utopía

En dos apartados (“Los nudos blancos” y “La isla”), **CA** despliega narrativamente su peculiar filosofía del lenguaje. Este es energía y no un simple producto; es una capacidad constitutiva del mundo y de la condición humana, no un mero instrumento comunicativo. Impreso en los nudos blancos de los huesos, el lenguaje resguarda la memoria de la especie¹¹⁵ contra el discurso en serie del estado vigilante que intenta imponer el olvido. La identidad humana se inscribe lingüísticamente. La literatura viene a ser el sitio donde el lenguaje acontece en plenitud, con todas sus variantes y registros; donde la memoria se hace presente de manera continua. Hay un lugar imaginario en el que “los nudos blancos se han abierto, es una isla”. Hay un relato -se trata del *Informe Boas*¹¹⁶- que da cuenta de esa especie de Babel, “esa región donde se han mezclado todas las lenguas”. Allí, en esa isla, donde el *Finnegan’s Wake* es el texto de culto, reside la lengua del porvenir. Una lengua que se abre hacia lo venidero, orientada por el azar, apoyándose en los cambios, en la acumulación desmedida. **CA**, sería un ejemplo de ese fenómeno: avanza por cruces, mezclas y interrupciones. Como la Máquina expone los materiales que la constituyen y explora sin pausa la virtualidad de sus orígenes. Ella misma se expande como un territorio múltiple, de fronteras desbordadas. Hecha de lenguaje, lo genuinamente humano, es “una novela buena” macedoniana que, afirmándose, niega su propia naturaleza. Es, en la era de las identidades fracturadas, un prólogo al futuro de la literatura como fortaleza de la memoria.

De la utopía a las heterotopías

En **RA**, la idea de utopía se liga especialmente al tiempo. Enrique Ossorio escribe una novela utópica que habla de cómo será la Argentina cien años después; para él lo utópico es consecuencia del exilio, de su ausencia, y no la fundación de un nuevo lugar. El recurso a la dimensión temporal prospectiva coloca adelante el advenimiento del cambio. El acontecer de la historia fluye (esa “línea de continuidad” a la que hace mención el ex senador) hacia un tiempo otro: será ese instante cuando la verdad, el

¹¹² “Quizás Arlt fue siempre objeto de malentendidos y de equívocos ideológico-políticos precisamente porque su máquina literaria fue interrogada en su sentido, y no en la doctrina del funcionamiento y del uso que construye.”, en Pauls, Alan: “Arlt: la máquina literaria”, en AaVv: *Yrigoyen: entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, Cap. XIII, pp. 307-322.

¹¹³ “En literatura...lo importante nunca debe ser nombrado.”, *Respiración Artificial*, pp. 179 - 180.

¹¹⁴ Para el concepto de **Patchwork**, ver Deleuze, Gilles: “Bartleby, o la fórmula”, en *La literatura y la vida*, pp. 49-50.

¹¹⁵ “En el pasado todos habíamos entendido el sentido de todas las palabras, los nudos blancos estaban grabados en el cuerpo como en una memoria colectiva.”, *La ciudad ausente*, p. 84.

¹¹⁶ “Una especie de utopía lingüística sobre la vida futura.”, *Idem ant.*, pp. 124 -141.

“sentido, podrá formularse en una *sola frase*”¹¹⁷. De allí que el discurso ficcional, procediendo como lectura de los mensajes cifrados en el tiempo de la historia, tenga como tarea capital la de descifrar ese sentido, esa verdad.

En **CA** -que relata desde el futuro (como si el tiempo deseado en **RA** estuviera ahora vigente)- lo utópico se liga a la creación de mundos múltiples, a puntos de fuga cuya emergencia resulta de la rememoración. Se invoca la historia excesivamente y por vías heterogéneas. La posibilidad de cambio implica el ejercicio obstinado de la memoria. El futuro depende a ultranza de lo pasado. Esta novela propone, para hacer frente a los dictámenes de la realidad inducida desde el poder, la abundancia de heterotopías, de lugares alternativos. Dicha propuesta se conecta fuertemente con la noción de escritura que atraviesa **CA**. Concebida como transformación ininterrumpida de materiales previos, la práctica de la literatura remite a un tipo de creación no olvidadiza, producto del uso extremo de la memoria¹¹⁸. Lo que sobreviene de ese trabajo, para el cual el olvido resulta imposible, consiste en un raudal de espacios virtuales, de ámbitos que propagan modos alternativos de existencia (los museos, las islas, las ciudades subterráneas). A fin de contrarrestar los cercos que va tejiendo el estado, los focos de resistencia pululan y se dispersan en el diseño de una micropolítica que cimenta la diferencia, e impulsa numerosas variantes de oposición que aumentan su poderío en base a su multiplicidad. **CA** “hace mundos”, formula modelos para la organización de otro tipo de experiencias, distantes del principio de realidad con el que se legitima el poder.

Contradiscurso y contrarrealidad

Está operando aquí, en **CA**, una concepción de literatura entendida como el discurso de la resistencia, de la respuesta, de la réplica. Idéntica en su funcionamiento a la Máquina, la novela irradia dobles virtuales y los hace presente, con una frecuencia cercana a la repetición y a la redundancia. La literatura se vuelve contradiscurso y, por su capacidad de crear mundos nuevos, es también contrarrealidad. Evoca una pluralidad de “mundos felices”, sondeando una y otra vez en el origen del mundo perenne desde donde ella opera: el del lenguaje, el de la literatura, el de la memoria.

IV) Conclusión: De los relatores (*Respiración artificial*) a la acción discursiva (*La ciudad ausente*)

En **CA**, los metarrelatos rebasan al relato de base en el peso específico, en la incidencia que revisten para la estructuración significativa de la novela, mientras que en **RA** el enunciador -en rigor, los relatores- se erigen por encima de los enunciados. Lo anterior marca las diferencias entre una novela que se articula en torno a la figura del actor, del sujeto de la enunciación y otra que basa su semiosis centralmente sobre los productos derivados de la acción discursiva.

¹¹⁷ Ver *Respiración artificial*, pp. 55-56.

¹¹⁸ Para las nociones de “creación olvidadiza”, “heterotopía” y “hacer mundos”, seguimos a Vattimo, Gianni: “El olvido imposible”, en Yerushalmi, Y. y otros: *Usos del olvido*, pp. 79-90.

FICCION: ENTRE LA CRITICA Y LA UTOPIA *

I) Introducción

En *Crítica y ficción*, Piglia expone su punto de vista acerca de las relaciones entre la ficción y de la crítica. La ficción es presentada como un modo utópico de operar discursivamente con la verdad, que atraviesa la trama de relatos que configuran el imaginario de lo social. La crítica, a su vez, es calificada como un mecanismo de desocultamiento, de descubrimiento de la verdad¹¹⁹.

Tales nociones, según el autor, no se contraponen sino que guardan entre sí una relación dialógica en el ámbito de sus producciones discursivas.

Desde el título queda expuesta la conjunción entre ambos términos: no se trata de "crítica de/para la ficción", lo que implicaría una subordinación o una relación metadiscursiva; ni de "crítica o ficción", lo que señalaría una oposición entre ambos elementos. Para Piglia, crítica y ficción son componentes inseparables que entran en el discurso de sus novelas. Cada una de ellas aporta una función particular: la crítica asume un rol desideologizante mientras que la ficción incorpora una dimensión utópica.

II) Crítica

La crítica puede entenderse, por un lado, como una operación heurística de desmontaje de discursos, un modo de leer que encuentra en los relatos de ficción un espacio privilegiado para su ejercicio el cual se efectiviza en la escritura y, a la vez, se potencia como efecto de lectura.

La escritura literaria deviene lectura crítica de otros discursos y de otros textos y de las mediaciones simbólicas que configuran lo social¹²⁰, a la vez que procura constituirse en crítica de sí misma¹²¹.

* Este trabajo es una reelaboración de la ponencia que, con el mismo nombre y en coautoría con Marita Novo, presentamos y leímos en el **VIII CONGRESO DE LITERATURA ARGENTINA: La literatura argentina y los otros códigos sociales**, Universidad Nacional del Nordeste, Chaco, Resistencia, Octubre de 1995.

¹¹⁹Es fundamental no perder de vista el tipo de texto del que extraemos las aseveraciones que hacen las veces de objeto de análisis en nuestro trabajo. *Crítica y ficción* es un conjunto de entrevistas seleccionadas, ordenadas y corregidas por Ricardo Piglia, y de las que él participa como interlocutor de privilegio. Nuestra lectura intentó no olvidar -tal como lo señala el mismo autor en el epílogo del libro- el rasgo singular de dicho género periodístico: la paradoja que genera preguntarse por su autoría (que es compartida entre quien pregunta y quien responde), las marcas de la oralidad que la escritura no puede reproducir pero tampoco evitar, la importancia del contexto que es finalmente irrecuperable, los deslizamientos semánticos y el uso ambiguo de ciertas palabras. Todos estos rasgos caracterizan la situación dialógica que funciona como marco enunciativo de la entrevista e imprimen sus marcas en el enunciado resultante. Señala Graciela Speranza: "El diálogo con un escritor implica una cuota de violencia. Supone restituir una voz distinta de la que ha elegido para hablar acerca del mundo, la literatura y, sin duda, acerca de sí mismo". En Speranza, Graciela: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, p. 16.

¹²⁰ "A fines del siglo XX no se trata de documentar al modo del realismo ingenuo sino de convertir la escritura en una *sociología de lo imaginario* que proponga lecturas de las estructuras sociales profundas, revelando las articulaciones sociales de lo imaginario." En Perilli, Carmen: *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, p. 29.

¹²¹ "Este género profundamente narcisístico, como lo señala Linda Hutcheon, se vuelve sobre sí mismo, convirtiéndose en metaficción. La productividad textual incluye su propio cuestionamiento como actividad." En Perilli, Carmen: Op. cit., p. 29.

El efecto de lectura provocado por este tipo de ficciones críticas es bivalente: de anclaje socio-político de significados pero también de apertura, inauguración de nuevos horizontes de sentidos no prefijados¹²².

Crítica literaria: entre la autobiografía y la pesquisa

La crítica literaria, que según Piglia resulta de un cruce de géneros discursivos, es tanto “una de las formas modernas de la autobiografía” (“La lectura de la ficción”^{*}, pp. 17 y 18) como “una variante del género policial” (LF, p. 20).

Con respecto al carácter autobiográfico de la crítica literaria, Piglia sostiene: “Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas (...). El crítico es aquél que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma post freudiana de autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural. Y digo autobiografía porque toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta. El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica. ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de literatura? La crítica siempre habla de eso.” (LF, pp. 17 y 18).

En el parágrafo citado se pueden reconocer dos instancias diferenciadas que se complementan.

La primera refiere la naturaleza de la crítica y del quehacer del crítico literario. Para ello se apela a la matriz discursiva de la autobiografía como género centrado en el sujeto de la enunciación. El crítico lee y escribe, y al hacerlo, se lee y se escribe. Son operaciones que ejecuta desde un contexto determinado. El saber que genera su práctica también está situado y simula las marcas de sus modos de producción.

Piglia utiliza aquí la noción de autobiografía¹²³ a modo de metáfora, con el fin de indicar el carácter situado y la naturaleza subjetiva y perspectivada de todo texto crítico. El agente de la crítica imprime inconscientemente su marca personal y social en el texto que lee. Las condiciones del lugar desde el cual el crítico realiza su práctica discursiva interfieren siempre y de manera inevitable. Antes que predicar el sentido del texto sobre el que opera, el crítico en su enunciado predica la historia de sus lecturas y su modo de leer en tanto que sujeto social.

La segunda instancia -operación que hace del discurso y de la práctica del crítico un objeto de estudio, y a la que denominamos **metacrítica**- pone en juego una problemática de otra índole.

¹²² “Estas lecturas tienen dos direcciones. Una productiva, que intenta abrir sentidos -aunque también anclajes-; otra represora, la lectura de Arocena. Por esta última se escribe elípticamente.” En Cittadini, Fernando: Historia y ficción en Respiración artificial, en *La novela argentina de los años 80*, Edición a cargo de Roland Spiller, p. 37.

^{*} Desde ahora en adelante **L. F.** Entre paréntesis y con negrita colocaremos el nombre de los capítulos que forman parte de *Crítica y ficción*.

¹²³ Recordemos que la autobiografía auspicia un pacto de lectura según el cual se produce una identificación entre el sujeto de la enunciación y del enunciado: autor y narrador coinciden; a la vez que éste último se desdobra en sujeto y objeto del enunciado: “lo propio de la autobiografía es ausentar al sujeto de la escena de la escritura ocupada totalitariamente por el yo condensado del autor-narrador-personaje. El imaginario escritural de la auto-biografía produce esa densificación del yo que se simula continuo en una escritura que por definición -como toda escritura- es pura discontinuidad.” En Rosa, Nicolás: El acto autobiográfico, en *El arte del olvido*, p. 55. La autobiografía es construcción de un sujeto por vía de la escritura. A la vez que toda escritura es re-fundación ficcional de un sujeto (el que escribe). Toda escritura -incluida la de la crítica- se constituye (directa u oblicuamente) en ficción autobiográfica, enmascaramiento y exhibición, reelaboración de la propia experiencia.

Piglia señala que el modo de trabajo más apropiado para **la crítica sobre la crítica** consistiría en dar cuenta de los contextos de producción y los supuestos teóricos e ideológicos que orientan la práctica del crítico literario, y una tarea de este tipo se fundamentaría en la reconstrucción del espacio político e intelectual desde donde se genera la lectura.

Un interrogante, entre varios, surge de estos requisitos: ¿Hasta qué punto es posible que el sujeto metacrítico explicita y someta a crítica las condiciones y los supuestos ideológicos y metodológicos del crítico al que estudia, sin imprimir en ese proceso sus propias determinaciones? Si los condicionamientos que afectan a la práctica de la crítica literaria se hacen extensivos a la metacrítica (crítica de la crítica), entonces ésta última también sería una "forma de la autobiografía".

En ambos casos (la crítica y la metacrítica), las afirmaciones de Piglia conducen al núcleo conflictivo de las relaciones entre estos tipos de discursos (y de prácticas) con la verdad. Enfatizan el sesgo ficcional de los mismos y valoran, tanto eufóricamente como disfóricamente, sus consecuencias: al relativizar el aspecto cognoscitivo de la crítica (impregnada de subjetividad, de proyección, de direccionalidad y de intención ideológica; obligada al juego especular de la reproducción social) destaca paradójicamente la productividad de su componente ficcional.

Es decir, son sus propias limitaciones de poder constituirse en un saber objetivo, vehiculizado por un discurso neutral, librado de condicionamientos contextuales, las que disparan las potencialidades ficcionales de la crítica.

Piglia también introduce otra definición por la vía metafórica: la crítica literaria entendida "...como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma." (LF, p. 20).

De nuevo recurre a las reglas de un género para caracterizar la práctica crítica y otra vez se centra en el sujeto de la acción, adjudicándole esta vez un rol específico. La lectura se torna investigación del sentido oculto -y acaso inexistente- de los textos. El crítico-investigador se torna obsesivo en su búsqueda y su manía interpretativa lo traslada al espacio de la paranoia. Se transforma en un censor, en un policía de los discursos¹²⁴.

Esto último podría leerse también como una suerte de advertencia para la crítica en su acercamiento a los sentidos que los textos literarios proponen. Acaso el sentido no sea una clave a develar, algo a re-poner, un secreto, una verdad sustancial que los textos ocultan y portan bajo una aparente y superficial cobertura de palabras; sino que tal vez el sentido devenga de una relación dialógica y dinámica entre la lectura crítica (ávida de verdad) y lo escrito enigmáticamente.

El sentido podría ser ese "punto ciego" del que también habla Piglia, ese "enigma", esa "historia secreta" que estaría más allá del alcance de cualquier intento de reconstrucción retrospectiva porque apunta hacia el futuro¹²⁵.

¹²⁴Arocena, suerte de censor alucinado, se erige en ejemplo emblemático de lo dicho: "eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado." Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*, pp. 119-120.

¹²⁵"El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?"; "... he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más

Crítica y verdad

A diferencia de la ficción, la relación de la crítica con la verdad se define en términos de la necesidad de ajustar el sentido del texto literario a los sentidos que configuran lo real, según las representaciones de las coordenadas históricas -espacio temporales, ideológicas, sociales e intelectuales- desde las que se lee: "El crítico es el que registra el carácter inactual de la ficción, sus desajustes respecto al presente." (LF, p. 19).

La grilla que proyecta el crítico en su encuentro con el texto literario es **lo real**, entendido también como los discursos sociales que cristalizan estados, roles, interacciones, concepciones, modos de usar la lengua, de concebir y de practicar la literatura, etc.; y los sentidos que dichos discursos instituyen en una situación histórica determinada.

La ficción instauro mundos, nuevas tramas de sentido, y al hacerlo crea verdades: "La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contra-realidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo la verdadera historia. En el fondo todas las novelas suceden en el futuro." ("Ficción y política en la literatura argentina", p. 206). La crítica lee obsesivamente esos mundos, devela o construye sus sentidos y sus verdades desde la situación subjetiva y social en la que el crítico está anclado: "Todo crítico escribe desde una concepción de la literatura (y no sólo de la literatura) y a menudo su esfuerzo consiste en enmascarar la trama de intereses que sostiene su análisis." ("El laboratorio de la escritura", p. 106).

Si la tarea del productor de ficciones es la de generar saberes posibles y futuros, la del productor de crítica literaria es la de registrar esos saberes, regulándolos según la trama de los saberes vigentes en la red de lo real-social.

II) Ficción

En un sentido amplio, Piglia alude a la ficción como "esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones" (LF, p. 15).

Según lo anterior, la ficción se concibe como un dispositivo de discurso cuyo efecto característico puede describirse en términos de hacer creer. Por ese efecto, todo discurso puede devenir ficcional, constituirse en un modelo de representación imaginaria de lo social.

La ficción como configuradora de creencias: ficción estatal y ficción literaria

La ficción como configuradora de creencias se constituye en ideología y contribuye a la instauración de modos convencionales de interpretar hechos y discursos en términos

esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito." En Piglia, Ricardo: "Tesis sobre el cuento" y "El laboratorio de la escritura" en *Crítica y Ficción*, pp. 87 y 105, respectivamente. Y también: "Sólo digo que hay un secreto, porque me gustan las historias que tienen un punto ciego, no sólo que cuentan un secreto sino que tienen algo oculto que un lector va a descubrir en el futuro." En Esperanza, Graciela: *Primera Persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, p. 123.

de verdad o falsedad y en función de lo posible y lo aceptable, en el escenario que resulta de las relaciones de poder¹²⁶.

Piglia parte de la consideración de la sociedad como red de ficciones y distingue al menos dos tipos de ficción, de acuerdo con las funciones que asuman respecto de los relatos sociales y de las relaciones de poder que se entranan en éstos.

El estado emite relatos que encubren las relaciones de dominación. Estas ficciones estatales constituyen un uso desviado (¿perverso?) de la ficción: “El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato ‘médico’ (...). En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror.” (“Los relatos sociales”, p. 180). O sea que ese relato (proveniente del estado) encubre, engaña, disimula. Es la ficción de la **real-politik**. Dice lo que se puede hacer, cerca lo real, delimita lo escribible (y lo legible). No sólo hace tuyas las formas del estado dictatorial sino, tal como dice Russo en *La ciudad ausente*^{*}, asume las máscaras del estado mental: “El estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos como ellos piensan y nos imaginamos lo que ellos quieren que imaginemos.” (p. 152). Y además se prolonga discontinuamente en la cultura de masas, el mercado y la crítica misma¹²⁷.

La literatura -en tanto que ficción- se constituye en metadiscurso que procesa, reproduce y transforma los distintos discursos sociales¹²⁸. Y, al hacerlo, funciona como réplica de la ficción estatal a un doble nivel: pone en crisis, revelando su carácter ficcional, los mecanismos que el estado utiliza para legitimar lo que una sociedad, en un momento determinado, considera como legítimo y razonable. Al mismo tiempo, abre la posibilidad de otros modos alternativos de interpretar y configurar lo real. En la interacción de ambas funciones, crítica y utópica, reside el poder de la literatura, la dimensión política de la ficción: a la vez que exhibe las maquinaciones del poder,

¹²⁶ “Yo tomo distancia respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión por ejemplo, que no son meramente discursivas. Las relaciones de dominación son materiales y sobre ellas se establecen relaciones discursivas.” En “La lectura de la ficción”, en Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*, pp. 16 - 17).

^{*} De ahora en adelante **C. A.**

¹²⁷ “Cuando se habla de volver al relato, de abandonar la tradición de la vanguardia, de mirar más cínicamente el mercado y el éxito, en realidad se está hablando del lector perdido. Hay una tensión que está cifrada en el debate actual de las poéticas. Por un lado creo que esa tensión es una tensión entre dos modos de narrar. Hay una narración social muy fuerte, que es una narración que viene del Estado, de la cultura de masas, y después una especie de ejército en retirada que sería la narración literaria, con un pelotón de vanguardia que realiza acciones de hostigamiento.” En Speranza, Graciela, Op. cit., p. 125. Y: “La crítica condensa la lectura social y en este sentido me parece que hay que mantener con la crítica la misma relación que se mantiene con el mercado”. En “Novela y utopía”, en Piglia, Ricardo, Op. cit. p. 170.

¹²⁸ “La literatura no refleja nada. Hace otra cosa. La novela mantiene una tensión secreta con las maquinaciones del poder. Las reproduce. Por momentos la ficción del Estado aventaja a la novela argentina. Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos. El único que los mantuvo a raya fue Roberto Arlt, les captó el núcleo paranoico.” En “Los relatos sociales”, en Piglia, Ricardo, Op. cit. p. 181. Y: “La pregunta es más bien ¿cómo funciona la ficción en la sociedad? ¿Cuál es el poder de la ficción? Hay una red de ficciones que constituyen el fundamento mismo de la sociedad, la novela trabaja esos relatos sociales, los reconstruye, les da forma. La pregunta en realidad sería ¿de qué modo la novela reproduce y transforma las ficciones que se tramam y circulan en una sociedad?”, en “Novela y utopía” Op. cit., p. 164.

presenta su "contrafigura utópica" y dice la contrarrealidad, la "política que pide lo imposible".

La literatura: "una máquina de producir réplicas"

La máquina de Macedonio puede leerse como una figura que condensa ese proceso de antagonismo (entre la "ficción estatal" y la "ficción literaria"). Conforme al argumento de la novela, la quieren desactivar porque intercepta el relato estatal, porque lo combate y procura imponer la lógica de lo posible contra las estrategias de control: "siempre lo posible, lo que está por venir, ..." (CA, p. 147).

Funciona como una "máquina de producir réplicas" (CA, p. 63) y es algo más complejo y diferente que un artefacto: "No se trata de una máquina, sino de un organismo más complejo. Un sistema que es pura energía." (CA, p. 111) .

En este contexto, **réplica** no aparece como sinónimo de copia, aunque el punto de partida y los materiales con los que se alimenta la máquina sean datos, relatos, versiones provenientes de la realidad: "Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias." (CA, p. 43).

Réplica debe leerse como **respuesta**, como **negación** de lo dado, de lo vigente y, a la vez, como **afirmación** de la diferencia, de lo posible. Sus acciones -las de la máquina, las de su productividad discursiva- devienen **réplicas**, acontecimientos verbales, efectos de una política de la resistencia: "La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Hay que resistir. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado." (CA, p. 151).

La literatura entonces como una máquina, un dispositivo que genera su propia energía para elaborar infinitos relatos que operan como **réplicas**: contra-argumentos, señales de lo posible que combaten críticamente los sistemas de seguridad discursiva dispuestos por el estado.

Desde el punto de vista de los pactos de recepción, la distinción entre el modo de ser ficción del relato del estado y el modo de ser ficción de la literatura, ofrece resonancias especiales.

El discurso del estado se sabe ficcional pero no se manifiesta como tal, borra las huellas de su ficcionalidad, declama no serlo, se maquilla de no ficción para conseguir imponer regímenes de control¹²⁹ . Instituye un contrato tácito en el que una de las partes no sabe las reglas del juego, entonces juega en desventaja. Su discurso se torna desviado, perverso, mentiroso. "Hacer creer para hacer hacer", define su procedimiento básico. El contrato, entonces, llega a ser manipulación. Lo ficcional se transforma en mentira¹³⁰ .

¹²⁹ "La política se ha convertido en la práctica que decide lo que en una sociedad **no** se puede hacer." En "Los relatos sociales", Op. cit., p. 177.

¹³⁰ "La condición esencial de la ficción es que ésta se constituye como tal para el oyente, lector, televidente -es decir su destinatario- si éste tiene conciencia, sabe que está frente a una ficción. Si esto no sucede la ficción pierde su carácter para convertirse en mentira." En Pardo, María Laura: Ficción, en *El Análisis del Discurso en Ciencias Sociales*, p. 41. La distinción entre "ficción" y "mentira" puede tornarse más que discutible si tomamos como ejemplos ciertas modalidades de la ficción literaria en las que el texto literario se apropia de materiales "no ficcionales" (documentos, testimonios reales) y borra, o al menos disimula, la condición de verdad de esos materiales. Utilizamos la dicotomía propuesta por Pardo porque en el marco de nuestra exposición nos sirve para describir el contraste entre ficción estatal ("mentira") y ficción literaria en base a un pacto de lectura que supone que el lector es capaz de diferenciar entre ambas porque en ese pacto de recepción el discurso del poder oculta su naturaleza ficcional

El discurso de la literatura, en cambio, sí se asume como ficción de manera explícita; por lo que, en él, el hacer creer no registra un carácter prescriptivo. Hay simetría en la relación contractual.

Desde esta perspectiva, podemos revisar el alcance de la dimensión ficcional de la literatura en tanto un cruce activo entre utopía y crítica.

La literatura se vuelve utópica en cuanto, al situarnos en el “no lugar” y en otro tiempo¹³¹, pone en suspenso las creencias previas y permite una mirada diferente y distanciada sobre las significaciones actuales. Es el momento del disfrute, del desvío que, a la vez, opera como apertura y condición de posibilidad de la instancia crítica. Esta, más que un factor constitutivo, es un efecto posible y se realiza en la actualización, por la lectura, de la dimensión de utopía que el texto literario porta.

Las novelas de Piglia ponen en práctica esta concepción bipolar de la ficción, esta tensión entre lo crítico y lo utópico como dos fuerzas que atraviesan el texto. Son metaficciones que ponen en escena, interactuando y de manera dialógica, los diferentes voces de la literatura, de la crítica literaria, de la política, de la historia, de la ciencia.

Al exhibirlas en su índole discursiva, las novelas muestran el carácter ficcional (ideológico) de las mismas y sus relaciones, sus alianzas y sus disputas, sus

mientras que la literatura la exhibe (la suya y la ajena). Ahora bien si cierto tipo de literatura (la de “no ficción”) corre el riesgo de convertirse ella misma en “mentira” porque encubre el carácter verdadero y existente de los materiales con los que se ha gestado, una posibilidad de este tipo desplaza -este es nuestro punto de vista- hacia otro foco la discusión. Tendría que hablarse de un pacto de lectura especial (uno propio para la literatura de “no ficción”) que implique la exposición de ciertos rasgos textuales específicos, los que a su vez modelarán una lectura particular. El lector de literatura de “no ficción” tendría que leer los acontecimientos que configura una novela de esta clase como si fueran reales y evaluarlos entonces bajo el régimen de lo verdadero y de lo falso. Pero, ¿estaría aún leyendo una novela? Esta posible salida generaría muchos interrogantes e incluso contrasentidos: por ejemplo, ¿cuál es la eficacia literaria de un texto que “está obligado” a decir la verdad?; si su fin es sólo testimonial, ¿por qué optar por el camino de la ficción? Tal vez estas preguntas y sus respuestas consigan ser mejor formuladas en un plano interdiscursivo, como una mirada que aborde históricamente las relaciones entre discursos como un espacio dinámico de intercambios y oposiciones en el que las reglas de discurso reproducen las reglas sociales. De este modo la relación entre lo ficcional y lo no-ficcional dependería de un contexto histórico, de una formación social, de una política, de una distribución discursiva. Así la oposición entre ambas modalidades resultaría menos esencial y más localizada, y aceptable menos en una perspectiva interna (que apunte a la inmanencia) que contextual (que apunte a la política de los discursos). Sin embargo una cuestión (¿podemos llamarla filosófica?) quedaría pendiente: ¿sirve estudiar lo literario preguntándose por su verdad y/o su falsedad? Para responder a estas indagatorias, Genette ha insistido en considerar la ficción narrativa como un acto ilocutivo figurado con un régimen propio cuya finalidad consiste en instaurar un mundo posible (ver “Los actos de ficción”, en *Ficción y dicción*, pp. 35-52). Saer, en su artículo titulado “El concepto de ficción”, ha remarcado que “la ficción solicita ser creída en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata.” (Revista **Punto de vista**, número 40, pp. 1-3).

¹³¹Cf. Ricoeur, P.: *Ideología y utopía*. Creemos que tal noción de la utopía como el “no lugar” es coincidente con la de “atopía”, tal como lo indica Alberto Giordano en *Roland Barthes. Literatura y poder*, pp. 45 - 46. Es la concepción expuesta por Ricardo Piglia en la voz de Enrique Ossorio, concepción que anuda utopía y exilio. La literatura es el discurso que sin territorio, sin lugar fijo, proyecta imaginariamente **otro** tiempo: “¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (como va a ser) el país cuando volvamos a él. El tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía.” En Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*, p. 94.

servidumbres y formas de resistencia frente al discurso hegemónico del poder¹³². Como dice Russo -sintetizando una virtual alianza que combinaría la capacidad literaria de engendrar mundos posibles con la facultad performativa de la ciencia-: “Si los políticos les creen a los científicos y los científicos les creen a los novelistas, la conclusión era sencilla. Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo...” (CA, p. 150). Si, por otro lado y tal como el mismo Piglia indica, “en el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje”, sus novelas pueden leerse a la vez como investigaciones y viajes.

El viaje y la investigación

Las realizaciones de los personajes se llevan a cabo en forma de desplazamientos. Consiste en un trasladarse hacia, una búsqueda que persigue dos metas simultáneas, **la verdad** y **otro lugar**, y que puede interpretarse como una metáfora de las dos direcciones, constitutivas y complementarias, que recorre la literatura de Piglia: mientras el viaje representa la dimensión utópica, la investigación señala el interés crítico¹³³.

Tanto Junior como Renzi son investigadores viajeros: viajan, cambian de lugar, indagan el sentido de los textos, confrontan interpretaciones, buscan información: “Buscaba orientarse en esa trama fracturada...” y “Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía.” (CA, pp. 90 y 102, respectivamente).

Pero esa búsqueda siempre los obliga a desplazarse hacia otro lugar y hacia otro tiempo, como si la verdad estuviera en otra parte y el sentido del presente sólo pudiera hallarse leyendo, con la mirada puesta en un futuro deseado, los relatos posibles (oblicuos, escondidos) de la historia.

Por esa vía es posible interpretar la importancia de la figura de Enrique Ossorio en *Respiración Artificial*, quien escribe desde el siglo XIX una novela utópica que sucede en la Argentina del siglo XX (contexto de enunciación de **RA**) y es objeto de investigación histórica por parte de Marcelo Maggi. Para Renzi, ir al encuentro de su tío -quien ha dedicado su vida a escribir la biografía de Ossorio y quien le lega una carpeta con sus materiales de trabajo y quien está escamoteado, desaparecido del presente del relato- consiste simbólicamente en remontarse también en el tiempo, remitirse hacia un pasado que le permita entender el significado elíptico del presente.

Así los textos de Piglia se configuran en una suerte de mapas que registran la reconstrucción de genealogías de la literatura y de la historia argentinas, en tanto que prácticas sociales y discursivas que se sostienen mutuamente. Por ejemplo, *La ciudad ausente* relata de manera fracturada y discontinua **otra** historia argentina: la de la resistencia, la de la memoria popular, la de las voces reprimidas, la de la génesis de los instrumentos de represión y control social como instancias fundadoras del estado argentino.

Genealogías hipotéticas (es decir: ficcionales), estas ficciones metadiscursivas exhiben cómo las relaciones de poder se legitiman discursivamente y lo que la literatura

¹³²“Para mí (la política) es un elemento que forma parte de la ficción. Por otro lado pienso que todos los grandes textos son políticos (...). Hay siempre un fundamento utópico en la literatura. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía.” En “Novela y utopía”, en Piglia, Ricardo, Op. cit. p. 165.

¹³³ Consideramos que es sobre todo en *La ciudad ausente* donde esas dos isotopías se entrelazan de manera altamente productiva.

puede en relación con ellas: hacer trampas en y con el lenguaje para poner en crisis los modos convencionales de representación social¹³⁴.

La literatura **puede replicar**: inaugurar y proponer otro régimen de verdad frente al discurso pretendidamente veraz de la historia, frente al monólogo uniforme del poder.

IV) La literatura: el relato de lo posible

Respiración artificial y *La ciudad ausente* -producidas y receptadas como literatura- hacen visible su relieve ficcional y por eso potencian su fuerza política. Más críticas que la misma crítica, por la dimensión utópica que las atraviesa, destraban las determinaciones contextuales de los significados vigentes, sacuden las tramas de sentido que se imponen en una sociedad como regímenes de verdad y de valores definitivos señalando su contingencia y su arbitrariedad, su naturaleza de constructo histórico que el poder procura disimular. Inauguran un ámbito otro para la verdad, aquél que permite pensar y esperar lo posible, eso que Macedonio colocaba “en la esencia del mundo.” (CA, p. 155).

¹³⁴ “...denomino *literatura* a esta trampa saludable, este esquivo, este magnífico señuelo que permite escuchar la lengua extra-poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje.” En Barthes, Roland: Lección, en Sarlo, Beatriz: *El mundo de Roland Barthes*, pp. 147 - 153.

BIBLIOGRAFIA

1) Textos de Ricardo Piglia

- Respiración artificial*, Pomaire, Buenos Aires, 1980; Sudamericana, Narrativas Argentinas, Buenos Aires, 1988 (reedición). [RA].
- Crítica y ficción*, Siglo Veinte, Entrevistas, Buenos Aires, 1990.
- La ciudad ausente*, Sudamericana, Narrativas Argentinas, Buenos Aires, 1992. [CA].
- “La ficción paranoica”, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 10 de octubre de 1991, pp. 4 y 5.
- Nota**: de *Crítica y ficción* hemos examinado especialmente los siguientes capítulos: “La lectura de la ficción”(LF), pp. 11-25; “Tesis sobre el cuento”, pp. 83-90; “El laboratorio de la escritura”, pp. 99-109; “Novela y utopía”, pp. 155-172; “Los relatos sociales”, pp. 173-183 y “Ficción y política en la literatura argentina”, pp. 109-207.

2) Marco teórico

- Bajtín, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Balderston, Daniel et al: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies & Literature University of Minnesota, Buenos Aires-Madrid, 1987.
- Barthes, Roland: “Lección”, en Sarlo, Beatriz: *El mundo de Roland Barthes*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991, pp. 147-153.
- Belvedresi, Rosa: “El relato acerca de nosotros mismos”, Facultad de Filosofía y Letras/UBA/CONICET, Trabajo presentado en las **Primeras Jornadas de Filosofía del Comahue** (septiembre de 1994).
- Deleuze, Gilles: “Bartleby o la fórmula”, en *La literatura y la vida*, Alción Editora, Córdoba, 1994, pp. 23-58.
- Genette, Gerard: *Discurso del relato. Ensayo de método. Figuras III*, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 1986.
 - Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
 - Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona, 1993.
- Giordano, Alberto: *Roland Barthes: Literatura y poder*, Beatriz Viterbo Editora, Tesis, Rosario, 1995.
- Pauls, Alan: “Arlt: la máquina literaria”, en Montaldo, Graciela y colaboradores: *Yrigoyen: entre Borges y Arlt. (1916-1930)*, editorial Contrapunto, Buenos Aires, 1989, Cap. XIII, pp. 301-322.
- Pardo, María Laura: “El análisis del Discurso en Ciencias Sociales”, Trabajo presentado en **Jornadas Anuales de Investigación**, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Río Cuarto, 1994. [inédito]
- Perilli, Carmen: *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Ediciones Letra Buena, Buenos Aires, 1994.
- Reatti, Fernando O.: *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina*, Editorial Legasa, Omnibus, Buenos Aires, 1992.
- Ricoeur, Paul: *Ideología y utopía*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- Rosa, Nicolás: “El acto autobiográfico”, en *El arte del olvido*, Puntosur Literaria/Crítica, Buenos Aires, 1990, pp. 51-58.
- Saer, Juan José: “El concepto de ficción”, en **Punto de vista**, Revista de Cultura, Año XIV, julio-setiembre 1991, Buenos Aires, pp. 1-3.

- Vattimo, Gianni: “El olvido imposible”, en Yerushalmi, Y. y otros: *Usos del olvido*, Ediciones Nueva Visión, Diagonal, Buenos Aires, 1989, pp. 79-92.
- White, Hayden: “La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual”, en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación*, Paidós, Buenos Aires, 1992.

3) Estudios sobre la producción de Ricardo Piglia

- Arán de Meriles, Pampa Olga: “Construcción de géneros en *La ciudad ausente*”, en **Actas del VII Congreso de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, 1993**, Tucumán, 1994, pp. 91-94.
- Barei, Silvia: “Ricardo Piglia: La literatura como maquinación”, en *Idem ant.*, pp. 119-122.
- Barra, Josefina: “«Respiración artificial»: retórica y praxis”, en Spiller, Roland (editor): *La novela argentina de los años 80*, Editorial Vervuet-Frankfurt/Main-1993, pp. 13-36.
- Berg, Edgardo H.: “La búsqueda del archivo familiar. Notas de lectura sobre ‘Respiración artificial’, de Ricardo Piglia”, en Calabrese, Elisa T. et al: *Itinerarios entre la ficción y la historia. Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, Colección Temas, 1994, pp. 117-135.
- Cittadini, Fernando: “Historia y ficción en *Respiración artificial*”, en Spiller Roland (editor): *La novela argentina de los años 80*, Editorial Vervuet-Frankfurt/Main-1993, pp. 37-45.
- Cisneros, Marta: “La ciudad ausente de Ricardo Piglia (La ética de los límites en el uso de la escritura)”, en **Actas del VII Congreso de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, 1993**, Tucumán, 1994, pp. 196-201.
- De Diego, José Luis: “La novela argentina (1976-1983)”, en revista **Verba Hispánica IV**, Anuario del Departamento de Lengua y Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia, 1994, pp. 21-36.
- De Grandis, Rita: *Polémicas y estrategias narrativas en América Latina. José María Arguedas, Mario Vargas Llosas, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*, Beatriz Viterbo Editora, Tesis, Rosario, 1993.
- Echavarren, Pablo: “La literariedad en *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, en **Revista Iberoamericana**. Número especial dedicado a la literatura argentina: **Los últimos cuarenta años**, Vol. XLIX. Núm. 125. Octubre-Diciembre 1983, Madrid, 1983, pp. 997-1008.
- Piglia, Ricardo y Saer, Juan José: *Diálogo*, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1995.
- Rodríguez Pérsico, Adriana: “Introducción”, en Piglia, Ricardo: *Cuentos morales*, Colección Austral, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1994.
- Spiller, Roland: “El vacío paradigmático en el discurso de la identidad argentina: Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Juan Martini y César Aira”, en **Actas del VII Congreso de Literatura Argentina, Universidad Nacional de Tucumán, 1993**, Tucumán, 1994, pp. 625-633.

4) Notas, reseñas, entrevistas:

- Briante, Miguel: “Todo escritor es un teórico”, entrevista, en **Tiempo Argentino**, Buenos Aires, 2 de setiembre de 1984, pp. 2 y 3.

- Martínez, Dámaso Carlos: “Una propuesta provocativa”, reseña sobre *Crítica y ficción*, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 26 de febrero de 1987, p. 6.
- Marimón, Antonio y Saavedra, Guillermo: “Novelar con las Ideas. Ricardo Piglia, el nuevo best seller”, entrevista, en **El nuevo periodista/Nº 194**, Buenos Aires, 10 al 16 de junio de 1988, pp. 50-53.
- Sarlo, Beatriz: “Ficciones del saber”, nota, en *Idem ant.*, p. 51.
- “«La esfinge: entrevista a Ricardo Piglia»”, en **Babel**, Año III, nº 21, Buenos Aires, Diciembre de 1990, pp. 36-38.
- Murat, Fernando: “A once años de la publicación de ‘Respiración artificial’”, nota, en **La Voz del Interior**, Córdoba, 1991.
- A. C.: “Cambiar de conversación”, entrevista, en **Cabal**, Año VIII, nº 61, Buenos Aires, Mayo/Junio de 1991, pp. 40-43.
- Speranza, Graciela: “Luz, Cámara, ¡Guión!”, entrevista, en **Página/12, Primer Plano**, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1991, pp. 6 y 7.
- Panessi, Jorge: “Las voces del delirio”, reseña sobre *La ciudad ausente*, en **Página/12, Primer Plano**, Buenos Aires, 14 de junio de 1992, pp. 4 y 5.
- Pichón Riviére: “El narrador y el diario ausente”, nota sobre *La ciudad ausente*, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 21 de mayo de 1992, p. 7.
- “Ricardo Piglia. Cantar en la tierra baldía”, en **Clarín Cultura y Nación**, Buenos Aires, 1 de octubre de 1992, pp. 2 y 3.
- Moreno, Marcelo A.: “El narrador y sus precursores”, *Idem ant.*
- Saavedra, Guillermo: “El estado de la novela”, en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Beatriz Viterbo Editora, El Escribiente, Rosario, 1993, pp. 101-114.
- Hopenhay, Silvia: “Piglia y Saer”, entrevista, **El Cronista Cultural**, Buenos Aires, 5 de abril de 1993, pp. 1-3.
- Lange, Klaus: “No hay géneros marginales, sino registros diferentes”, entrevista, **La Voz del Interior. Cultura**, Córdoba, 16 de setiembre de 1993, p. 1.
- Szperling, Cecilia: “Música y ficción”, entrevista, **El Cronista Cultural**, Buenos Aires, 15 de julio de 1994, pp. 1 y 2.
- Bracamonte, Jorge B. y Gazzera, Carlos: “Ricardo Piglia. Entre el lenguaje, la política y la provocación”, entrevista, en **La Voz del Interior. Cultura**, Córdoba, 15 de setiembre de 1994, p. 1.
- Speranza, Graciela: *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Grupo Editorial Norma, Colombia, 1995, pp. 115-132.
- De Santis, Pablo: “La vida no tiene borrador”, entrevista, en **Man**, Buenos Aires, sin fecha de publicación, pp. 42-45.

CONCLUSIÓN

Nos parece oportuno concluir con un balance general que haga hincapié en lo que creemos ha significado la elaboración de este Trabajo Final para nuestra formación profesional. Por eso consideramos importante remarcar ciertas cuestiones vinculadas con su desarrollo, a pesar del riesgo de caer en la redundancia y aún en la obviedad.

Antes que nada, este Trabajo Final de Licenciatura versa sobre literatura. Si bien se toma información, se utilizan categorías y se plantean asuntos afines a la historia y a la teoría y metodología literaria, al centro de nuestra preocupación lo constituyen los textos narrativos ficcionales. Que este sea un conjunto de estudios bastante heterogéneo en su registro y en su escritura, se debe por los menos a dos motivos: nuestro recorrido intelectual y la propuesta particular de cada grupo de textos. Al ocuparnos de *La ciudad ausente* (fase final de nuestro trabajo) no éramos los mismos que fuimos cuando empezamos, atraídos y a la vez angustiados por la compleja propuesta de Tizón; lo que escribimos acerca de *Sota de bastos, caballo de espadas* responde a planteos algo diferentes de los que incitaron el estudio de la producción de Piglia (sobre la que otros han escrito con abundancia).

Como somos dos autores -y aquí la primera persona del plural no asoma como un gastado recurso retórico- la escritura se impuso como un problema al que hicimos frente alternando las posibles soluciones. A veces escribimos reunidos y simultáneamente; a veces por separado. Problemente la unidad de tono global del texto se resienta, pero preferimos mantener esa variedad (que es fiel al contexto de enunciación) a elegir un registro neutral y plano.

Por otra parte, dicha variedad tampoco es ajena a la diversidad de las escrituras investigadas, la que nos exigió y promovió abordajes de distinto tipo; más descriptivos y pormenorizados cuando trabajamos con las novelas de Tizón (estudiadas desde un punto de vista más contextual y poco atendidas en lo que respecta a sus estrategias de producción de significados), más generales y con pretensiones ensayísticas al ocuparnos de la producción de Martini (hasta ahora sólo investigada en función de algunos de sus textos particulares y no en su conjunto).

Sin embargo un eje recorre los estudios y problematiza las relaciones interdiscursivas entre la narrativa histórica y la narrativa ficcional. Se centra en el examen descriptivo-explicativo de los textos agrupados según la intersección de “programas de autor” y “líneas de ejecución”. Como ya se expuso, postulamos tres “líneas” y otros tantos “programas”. Como también se aclaró las “líneas” cumplen una función heurística. Intentan constituir cadenas de textos y agrupar hipotéticamente varios “programas de autores”. Estos a su vez permiten estudiar la producción de un mismo escritor atendiendo no sólo a las continuidades (estético-ideológicas) sino también a las desvíos y a los puntos de inflexión.

Así una “línea de ejecución” es capaz de atravesar distintos “programas” o textos individuales. Por ejemplo, **El discurso mítico: una elaboración de lo histórico**, atraviesa la totalidad de la producción de Héctor Tizón y se hace presente, con sus rasgos específicos, en *La vida entera*, de Juan Martini. Si el “programa de autor” de Martini es un ejemplo privilegiado de la tendencia denominada **La trama témporo-espacial como marco coetáneo y simultáneo**, *La casa y el viento* de Tizón puede ser también indagada en base a las características propias de esta “línea”, en virtud de que recrea ficcionalmente y testimonia de modo indicial el contexto político de la dictadura militar (contexto de producción de la novela mencionada). De modo semejante puede estudiarse *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia cuyo “programa” no obstante

ejemplifica **El metadiscursio literario: una ficcionalización crítica de la historia**. Por otra parte, *El enigma de la realidad* de Martini puede vincularse con esa última tendencia, ya que tematiza abiertamente la cuestión de la escritura y los nexos conflictivos, la fronteras disueltas, entre la ficción y la realidad.

Más que fomentar un juego de piezas que armen y desmonten caleidoscópicamente la figura interminable de un ocioso rompecabezas, pretendemos subrayar el carácter provisional, flexible y abierto de las “líneas”. Ellas mismas podrían ser otras más, y también los “programas” y los textos particulares. Algo de eso fuimos acotando en el desarrollo del trabajo.

Sobre todo nos propusimos complejizar el “corpus de estudio” y eludir determinados vicios usualmente presentes en trabajos de este tipo cuando se diseña y propone un objeto de investigación: el tema, la cronología, el período histórico, etc.

Si bien el punto de contacto entre los textos es la relación entre ficción e historia, procuramos dar cuenta de la misma partiendo de su resonancia, de su hipotética presencia en el interior de los textos analizados. Nos rehusamos a tratar las novelas como meros documentos y observamos sus referentes en calidad de productos elaborados por la escritura. En todo momento abordamos los textos como procesos de producción de significados, como dispositivos ficcionales que tienden a alegorizar los acontecimientos de la trama histórico-político. Si había que encontrar una visión de la historia argentina, esta debería hallarse en la forma-sentido que los textos instauran, en sus rasgos textuales e intertextuales; no como algo dado de antemano sino, por el contrario, en tanto que una construcción, una visión histórica abierta por la potencia narrativa y estética de los textos. De ellos habíamos partido y a ellos regresamos, ilusionados (porqué no) en sostener para la literatura la idea de un ámbito propio, específico; un espacio mínimo pero consistente, un nudo singular y único en esa proliferante y vertiginosa red que conforman los variados e interactuantes discursos sociales. Un espacio en tensión, que conviene ser definido en relación con lo que no es y -tal como Adorno pensara para el arte moderno- con la que ha de llegar a ser.

Para realizar esos estudios, recurrimos a los aportes de la teoría y metodología literaria. Hicimos, entonces, un uso ocasional y ecléctico (que pensamos fue legítimo) de algunas de sus categorías e instrumentos para que nos facilitaran y esclarecieran las lecturas de los textos seleccionados. Intentamos mantenernos fieles al propósito del trabajo; de ahí que no nos detuviéramos, salvo lo imprescindible, en definiciones o puntualizaciones teóricas y apeláramos a diferentes marcos y modelos. Insistimos en esto: usamos categorías y métodos como quien va a una caja de herramientas, para solucionar -aunque sea transitoriamente- un problema. También consultamos “materiales alternativos”, entiéndase por esto: reseñas, reportajes, notas publicadas en suplementos culturales de distribución masiva o en revistas de circulación menor. Quisimos explorar cómo los textos de nuestro corpus habían sido recepcionados por el periodismo cultural y rescatar las opiniones de los propios autores acerca de sus obras y de las de otros. Además revisamos ponencias y estudios dedicados a la producción de los escritores que habíamos seleccionados.

De manera análoga procedimos en el tratamiento de nociones cuya procedencia nos requería incurrir en otros campos de saber o en otras discursividades. Este trabajo se abrió (quizás apenas embrionariamente en lo que respecta a resultados) al mito y a la teoría de la historia. Ensayamos un diálogo recíproco entre estas formaciones discursivas y la ficción narrativa, pretendiendo resaltar que la ficción opera, en esa relación, como algo más que un simple depósito o un receptáculo. Se trataría de un mecanismo de representación de la realidad, un instrumento cognitivo que produce significaciones interactuando con discursos de otro tipo y ejerciendo en ellos una suerte

de transfiguración, de resignificación, inscribiéndolos en un orden **otro**, que por pretender ser autónomo no se torna cerrado sino que pugna con otras discursividades y se instituye ella misma (en el cuerpo de sus textos) como el escenario o la superficie de esas batallas simbólicas y políticas.

Procuramos explorar en cada lectura qué noción, qué “teoría de la historia” está operando en los textos. Y aspiramos a dilucidar de qué modo, porqué vías un texto narrativo ficcional lee productivamente la realidad histórica, los acontecimientos políticos del pasado. ¿Qué significa escribir ficcionalmente la historia? ¿Solo inventararla, tomar los sucesos y los actores que la historia brinda, o sino también inventarla, es decir: investigar críticamente ese saber y ese discurso?

De este modo una “novela histórica” ejerce, según nuestro punto de vista, una interpretación polémica de la historia (de los hechos que configuran el pasado y del discurso que los organiza).

Porque una narración de este tipo no siempre recurre al intertexto que le ofrece el trabajo de historiador profesional sino que requiere otras formas de la memoria y otras especies de saber, decidimos hablar de “novela que aborda el pasado”. No sólo para cambiar de nombre sino para esquivar aporías o falsos problemas: el de la “verdad del referente”, por ejemplo. O sea: antes que clausurar terminantemente problemas previos, quisimos inaugurar nuevos interrogantes. ¿Cuál es el valor histórico de estos textos? ¿Qué dicen de diferente y singular respecto de la historia argentina? ¿Cómo abordarlos específicamente? ¿En base a qué pautas evaluarlos?, etc. Interrogantes que fueron impulsando, en ausencia muchas veces, el devenir de nuestro trabajo. Interrogantes que exigen -creemos- trabajar como nos propusimos hacerlo: armando un corpus amplio y complejo, desechando el estudio de textos aislados o de temáticas; solicitando nociones teóricas puntuales sin convertir a los textos elegidos en objetos predestinados a ilustrar modelos o metodologías existentes; dialogando con otros discursos pero conservando un enfoque centrado que no hiciese de los textos registros documentales o sociológicos; leyendo los textos desde los enigmas y las provocaciones que ellos mismos portan, etc. Interrogantes que tal vez permanezcan como cuentas pendientes.

Nuestro deseo final es justamente dejar planteadas esas preguntas. Proponerlas como desafíos, propios y/o ajenos. Abrir la conversación.

Agosto de 1999.