

Universidad de Chile
Facultad Filosofía y Humanidades
Departamento Literatura

Cruces, desviaciones y desapariciones en “María Domecq” de Juan Forn

Informe final Seminario de Grado: “El cuerpo de la memoria para
optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica
[Alumna:]

Florencia Velasco S

Profesor: David Wallace Cordero

Enero del 2010

Dedicatoria . .	4
Agradecimientos . .	5
1. Introducción . .	6
2. Suplemento . .	14
2.1 Sujeto, Historia y Ficción . .	15
2.2 Sujeto, Escritura y Memoria . .	18
3. Complemento . .	26
3.1 Algunos elementos de la tradición . .	29
4. Conclusión . .	34
Bibliografía . .	35

Dedicatoria

Para Alfonso, Gonzalo y la Chica (tanta paciencia y apoyo entusiasta) Para Rosa. Para mi padre, el lonko mayor. Para mis hermanos, especialmente para ti, Patricio, que hiciste posible el inicio de todo esto. A la memoria de Poli, Mena y Tane

Agradecimientos

Agradezco a todos mis profesores por estos extraordinarios años de aprendizaje.

A Nelly Donoso por su cálida ayuda inicial y a todos los funcionarios de la Facultad.

Agradezco a mi profesor-guía, Dr. David Wallace C. por sus clases que me animaron a descubrir nuevas perspectivas desde donde leer.

1. Introducción

Afirmar que la presencia de un sujeto es ineludible en todo proceso literario puede parecer, a simple vista, un enunciado obvio. Sin embargo, a la luz de las ampliaciones en el horizonte de la crítica de los últimos cincuenta años, esto no puede ser despachado sin más. Su participación está activamente comprometida con la desestabilización de los dogmas que durante largo tiempo (aún hoy no parecen estar agotados del todo) orientaron el acercamiento al texto literario.

“El sujeto no es un componente sistemático de las teorías literarias. Si bien se trata de un concepto importante en la filosofía, el psicoanálisis y la hermenéutica, sólo aparece en la crítica literaria a través de una importación de estos saberes que le son laterales, señalando así una indeterminación y hasta una abertura de la teoría literaria.”¹

Pero ¿de qué sujeto hablamos aquí? ¿Cuál sería su naturaleza y su procedencia, su intervención? Difícil pregunta que ha ocupado buena parte de mis días (y algunas noches también) de este año memorable. Ha sido, junto con otros, el motivo recurrente, obsesionante y a veces angustioso de una búsqueda sin respuestas y –me temo y me complazco- sin fecha de caducidad.

He utilizado muy a propósito el término motivo porque esta indagación ha motivado lecturas sorprendentes y un recorrido particular que –aunque suene a lugar común- ha extendido mi horizonte reflexivo.

El sujeto crítico del que hablamos existe como crisis y en medio de ella. Es aquél que estalla y hace estallar los casilleros en donde el afán de orden y de regulación de una cierta metodología clasificadora ha obstaculizado los desvíos, inversiones y perversiones sin los cuales el texto literario no podría alcanzar alguna forma de expansión.

La actividad crítica con la que queremos adscribir aquí es aquella que, desde luego, no tiene ninguna misión. Su fidelidad es al propio movimiento que provoca desde el texto que la hospeda porque reconoce en él su constitución móvil, su imposibilidad de fijar. Esta característica de inestabilidad (tal vez lo único estable que tenga) divide las aguas (sin mesianismos mediante) de la participación que le cabe a la crítica en la entrada al objeto que ha captado su interés. Esto, a partir de la idea de que una lectura no puede reducirse- como señala Federico Schopf- a una decodificación de códigos a partir de la instalación de otros que traduzcan mecánicamente un sentido (una verdad) que aguarda por su desciframiento dentro del texto que lo cobija. Una concepción de esta naturaleza restringiría las infinitas circulaciones y convocatorias que el texto puede ofrecer además de sugerir la existencia de un afuera y un adentro de él y esta interioridad como lugar posible y deseable de alcanzar porque en ella se alcanzaría una esencia como el “non plus ultra” de los sentidos, razón última y destino.

No puede haber en la lectura una predestinación que indique una búsqueda de derroteros conocidos.

¹ Krysinski, Wladimir. *“Subjectum Comparationis”: las incidencias del sujeto en el discurso* en *“Teoría Literaria”*.

“La actividad literaria produce otros valores, otros parámetros que no son previos a su puesta en obra, sino que son el correlato inexistente de la nueva producción.”²

Una lectura crítica es una sedición que perturba la armonía del mismo texto porque se manifiesta como irrupción desapacible en la consistencia de sus propósitos de significado en el discurso. Una crítica desconstruccionista no rechaza considerar el significado pero lo pone en cuestión y limita su pertinencia. Más, el ejercicio de esta crítica no es la actividad de una entelequia indefinible que dice sus razones. En toda crítica se asoma su sujeto que se filtra entre los intersticios del texto, entre sus vacíos y sus indeterminaciones para sumar desde su propia escritura el espacio de otras indeterminaciones.

“El sujeto cae, cae y cae. El del arte, el de la crítica. Parece que se sostiene, pero la escritura misma lo sustituye, lo separa incesantemente de su voluntad de integración, difiere una y otra vez sus intentos de identidad.”³

Digámoslo ya: lectura y escritura son siempre un movimiento pero no una continuidad. Se incorporan a una cadena infinita que el lenguaje produce en su extraordinaria incapacidad de capturar una esencia, una unidad primera o final. Así, el lenguaje manifiesta la (des) ilusión de una presencia que por ausencia lo constituye, multiplica y disemina.

“Estamos desposeídos de la presencia codiciada en el gesto de lenguaje por el que intentamos apoderarnos de ella”⁴

Hay aquí la idea de una presencia original existente en unos tiempos primigenios en que el habla tuvo lugar; una presencia que reunía –omnipotente- la palabra y la cosa, la naturaleza y el ser. Un tiempo en que el origen se podía establecer y certificaba una identidad desde una genealogía inicial.

Este ideal genésico habría sido roto por la huída de esta presencia en el habla y la escritura fue su compensación y la promesa de su reapropiación. Así, esta última se configura como representación del pensamiento que anteriormente tenía su expresión natural en el habla misma. Esta presencia suplida en la escritura ya no sería, sin embargo, la presencia sino su suplente que se constituye como suplemento, noción anfibológica que contiene, como señala Jacques Derrida, un añadido y una sustitución. El primero agrega, suma, amplía sobre aquello que ya está. La otra es un reemplazo, una suerte de representación de la naturaleza, un vicariato que no se asume como tal pues “(la escritura)

quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma.”⁵ Desde esta afirmación, es posible pensar en la escritura como el intento de recuperar una presencia fugitiva.

“El acto de escribir resultaría esencialmente (...) el mayor sacrificio que apunta a la mayor reapropiación simbólica de la presencia”⁶

² Schopf, Federico. “Más allá del optimismo crítico.” Versión virtual. Pág.3

³ Ibid. Pág.5

⁴ Derrida, Jacques “Ese peligroso suplemento” en “De la gramatología”. México, Siglo Veintiuno Editores, 1988. Pág. 181

⁵ Ibid. Pág. 185

⁶ Ibid. Pág. 183

La escritura se funda en una búsqueda y en la (im)posibilidad de llegar a la unidad original, a esa presencia anhelada que la ha hecho surgir. La materialización de la palabra en la escritura es un desplazamiento, la concurrencia deseada y diferida siempre, la tarea que – como la de Sísifo- se retoma una y otra vez, la excepcional facultad humana de representar que tiene en la literatura un intento tenaz que provoca su circulación.

Sin embargo, la escritura en esta exploración lleva la marca de su propia muerte en la disolución, en ese fin de la representación como fin de la suplencia que ya no sería necesaria en la “conquista” de la unidad.

La escritura como representación “in absentia”. La escritura, pues, como representación de la presencia y expresión de su ausencia que quiere, al mismo tiempo, superar desde una réplica, desde una duplicación: ese doble del que nos habla Antonin Artaud y que sería, precisamente, la palabra, el verbo que no es sino repetición que se alza como verdad porque dice buscar la verdad de la presencia, esto es, de la vida pero que, sin embargo, avanza en su contra, apartándola, subsumiéndola. Para Artaud, no hay verdadera vida mientras haya repetición que es otro nombre para representación. Esta sería el epítome del mal, la gran aberración occidental que se impone como valor desde el surgimiento del concepto aristotélico de la mimesis que el arte y, particularmente, el teatro han levantado como fundamento supremo de la realización artística y por cuya causa se produce su degeneración que se expresa en la palabra, la escritura, el discurso: todas, formas de sustitución de la manifestación pura de la existencia.

En el teatro artaudiano nada debe ser representado. A diferencia de la escritura que se materializa, justamente, en representación de aquello inaprehendido, allí la creación- lo que para Artaud es auténtica creación- no remite a la palabra que es una estabilización para ser imitada: es simplemente la vida que se manifiesta en el gesto único, espontáneo e irrepetible. El gesto de lo humano divino antes de lo divino-Dios-creador, el gesto libre no sometido al dominio logocéntrico. Es el rechazo soberano al poder referencial que otorga la ilusión de correspondencia de las palabras y las cosas como expresión de identidad que las liga falsamente, como si esta unión fuera natural.

“El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto.”⁷

Sin mucha dificultad, podemos descubrir las filiaciones evidentes entre el pensamiento de Artaud sobre la naturaleza del teatro original (y sobre la misma naturaleza) y aquellas de Nietzsche referidas a la configuración dionisiaca y apolínea de la tragedia clásica. Es el principio dionisiaco aquello sobre lo cual se funda el reencuentro del hombre con la naturaleza, con un origen primordial lejos aún de las formas, como sostiene el pensador alemán.

“Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica.”⁸

Mágica porque “la palabra y el habla aún no están separados por la lógica de la representación” que busca un principio y una continuidad teológicos que van tras los

⁷ Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. Pág. 8 en versión digital.

⁸ Nietzsche, Friedrich. “El nacimiento de la tragedia”. Madrid, Alianza Editorial, 1973. Pág.45

sentidos como verdad terminal desde donde espera un dios hacedor de todas las cosas, hacedor del hombre que queda así, subordinado a su voluntad.

El sujeto libre debe afirmar su libertad como enemigo de todo aquello determinado por una autoridad externa que en su nombre lo defina. Y es precisamente el gesto, el grito proferido antes de su representación en la palabra, aquello que puede sostener la supremacía del hombre aliviado de su nombre de hombre, de esa representación ilusoria que lo separa de su propia naturaleza. Lo que se transmite aquí es la declaración de guerra a la facultad de la representación como enemiga de la vida que se manifiesta auténticamente como tal, precisamente, por aquello que tiene de irreductible a la palabra.

“El teatro de la crueldad no es una representación. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación”⁹

La palabra lo mismo que la escritura son, para Artaud, representaciones que se sustraen de la vida porque no tienen correspondencia con el instante único creador e irrepetible que queda sometido por el signo que no es más que esta repetición y, por lo tanto, referencia a una referencialidad significativa que se atribuye la facultad de identidad (identificación) desde el ser que sería esa entidad que condensa y desata las repeticiones infinitas. Por ello, el ser es aquel que coarta la vida porque la transforma en repeticiones inacabables. La vida para Artaud es lo que tiene que prevalecer siempre y cancelar su sometimiento a este ser “representante”.

Algunas de estas nociones artaudianas son, en cierto modo, retomadas por Paul De Man a propósito de las reflexiones que hace Friedrich Schlegel sobre la naturaleza alegórica del lenguaje a partir del pensamiento de Johann Gottlieb Fichte, filósofo de la dialéctica. Por un lado, éste plantea la existencia de un yo que no puede experimentarse por cuanto es una postulación del lenguaje y no uno de los términos de una relación dialéctica entre sujeto y objeto; esto es, se trataría de una entidad lingüística que postula su propio ser y por haberlo postulado puede postular igualmente a su opuesto, el no-yo que no se traduciría en su antítesis sino, como él, en un puro vacío, un acto posicional.

Pero la existencia de los opuestos produce entre ellos una vinculación que permite que puedan ser delimitados y definidos y, por ende, que el yo adquiera propiedades que implican su juicio en términos de diferencia y semejanza (juicios sintético y analítico) y un tercero, el juicio tético, es decir, un juicio en donde yo se vincula consigo mismo como acto de reflexividad que no involucra comparación para la existencia del yo postulado.

“El prototipo, el paradigma, del juicio tético es el juicio en el que afirmo la existencia de mi mismo (en efecto, “yo soy), en el que la existencia del sujeto –que (...) fue originalmente postulado por el lenguaje- es ahora afirmado como existente, donde la predicación tiene lugar. Es una predicación vacía, infinitamente vacía, y la afirmación “yo soy (...) es (...) una afirmación vacía.”¹⁰

Con ello, también creemos reconocer en cuanto al yo como presencia inaprensible que se suplementa, es decir, que es suplencia de esa presencia ausente –un vacío-, aquella categoría señalada por Derrida que apunta a la suplementariedad, ya no como aquello que trae consigo la posibilidad buscada de la presencia sino que su sola representación que remite a representación de una representación en una cadena ensimismada –como le

⁹ Derrida, Jacques. *Ibid* Pág. 10

¹⁰ De Man, Paul, “El concepto de ironía” en “La ideología estética”, Madrid, editorial Cátedra, 1998. Pág. 247

llama- a esta repetición infinita, a esta cadena de significantes que nunca se encontrarán con un núcleo original esencial.

“El proceso indefinido de la suplementariedad ha lastimado desde siempre a la presencia: desde siempre ha inscrito en ella el espacio de la repetición y del desdoblamiento de sí. La representación en abismo de la presencia no es un accidente de la presencia; el deseo de la presencia nace (...) del abismo de la representación, de la representación de la representación, etc.”¹¹

Al yo fichteano, en su primera instancia lingüística, lo constituye la misma oquedad que descubre Rousseau en su propia escritura y sobre la que reflexiona Derrida, aunque sus tránsitos parecen ir en contraria dirección: desde una abstracción lógica a su materialización en Fichte y desde una presencia original a su disolución, según plantea Derrida.

Este sistema de Fichte se funda en movimientos y sustitución de propiedades a partir de semejanzas y diferencias expresadas como tropos (metáfora y sinécdoque) y no es otra cosa que una teoría sobre el tropo que se origina a partir de la existencia de estos juicios comparativos que permiten el traslado del estatuto del yo como posibilidad de experiencia, de categorización de estas experiencias luego de una postulación inicial en el lenguaje. Esto es, desde el momento en que hubo una acción performativa que sería este acto de postular, es posible el establecimiento de un sistema de tropos que surgen, se transforman o modifican por este mismo acto. Esta relación entre ambos procesos de postulación y transformación tropológica, genera una narración como alegoría de esta interacción que engloba todo el procedimiento de comparaciones y diferencias, de sustituciones y modificaciones del yo al yo infinito, etc.

Así, este sistema sería aquello que -según sostiene Schlegel- genera la narración que da cuenta de la transformación de los tropos. Esta narración implica la presencia de un yo que no tiene conciencia de lo que es, por tanto no puede ser identificado y provoca la separación con el todo y con su propia obra en la medida en que se levanta por sobre sus experiencias. Esta característica le permite interrumpir la línea narrativa, el discurso en un quiebre de su registro. Esta interrupción provoca la destrucción de la ilusión ficcional. A esta ruptura (parábasis), Schlegel identifica como ironía que tiene por característica contradictoria su capacidad de ser interrupción permanente (y no en ciertos puntos, como sería la condición esperable) del desplazamiento tropológico.

Junto con ello, la idea de una lengua original –auténtica, como la llama- que perviviría en el mito y por cuya existencia, éste existe igualmente. Esta lengua original y primigenia no puede ser imitada, sin embargo, deja pasar el brillo de su luz que no sería otra cosa que el error y la locura como su configuración. Esta afirmación daría cuenta de la condición independiente del lenguaje frente a una racionalidad que busca correspondencias entre la forma y su significado destituyéndola para dejar paso a un sistema de signos que no remiten sino a ellos mismos en una circulación significativa.

“La lengua auténtica es la lengua de la locura, la del error, la de la estupidez. Y es tal cosa porque esta lengua auténtica es una simple entidad semiótica abierta a la radical arbitrariedad de cualquier sistema de signos y, como tal, capaz de circular”¹²

¹¹ Derrida, Jacques, “De la gramatología”. *Ibid.* Pág. 208

¹² De Man, Paul, “La ideología estética”. *Ibid.* Pág.256

Por otro lado, De Man aborda otro aspecto de la ironía al vincularla a la caída como lo cómico absoluto en la medida en que manifiesta la separación o disyunción de la conciencia que, en su desdoblamiento, es capaz de ver la mistificación en la que ha permanecido a propósito de su convicción errónea en cuanto a su poder de dominación de la naturaleza. Esta caída le permite reconocer su configuración como un yo vinculado al mundo empírico, por un lado, y su constitución como signo lingüístico a partir de su deseo de identificación y diferencia. Esta constitución en signo sería la conciencia de una no conciencia que se traduciría en la locura que permite la supervivencia del lenguaje en toda situación. Esta existencia “a ultranza” nos señala el error de pensar el lenguaje en términos de una correspondencia significativa y significante. Esta naturaleza del signo que nunca puede alcanzar su unidad es aquello a lo que la ironía apunta: al descubrimiento de la inexistencia de origen y totalidad y al vacío que provoca la imposibilidad de encontrar una anterioridad como temporalidad anhelada pero perpetuamente inasible.

“La ironía se disuelve en la espiral cada vez más estrecha de un signo lingüístico que va alejándose de su significado cada vez más (...). El vacío temporal que revela es el mismo vacío que encontramos al descubrir que la alegoría siempre

implica una anterioridad inalcanzable.”¹³

Lo que hace la ironía, a través del juego arbitrario del significante en las palabras, es imposibilitar una composición narrativa y con ello expresa su negativa radical a un sistema que se funda como dialéctica y reflexividad. Esta radicalidad mina la condición estabilizadora del discurso como expresión de una unidad entre significado y significante como correspondencias reductoras, llevando, entonces, la obra a su ruina para permitir en su desconstrucción (destrucción) su avance hacia el absoluto infinito que sería su tránsito hacia una libertad inalcanzable.

“La palabra “desconstrucción”, al igual que cualquier otra, no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles.”¹⁴

Buena parte de las reflexiones en torno al lenguaje y la escritura se refieren a la “cuestión” de esta unidad analógica entre su función semántica y su función representacional. Esta problemática de la unidad anhelada tiene igualmente su expresión en la idea de correspondencia entre conciencia y naturaleza, entre sujeto y objeto, etc.

Históricamente, la búsqueda de esta unidad ha sido estrechamente vinculada al Romanticismo que habría encontrado en el paisaje como expresión de ella, la equivalencia con un estado interior del alma, como si el mundo exterior y el interior pudieran “igualarse” en las formas de la naturaleza como expresión moral. A partir de esta premisa es posible comprender la primacía que alcanzó el símbolo desde el siglo 18 en detrimento de la alegoría, en tanto se pensaba que el mundo remitía a “una configuración de símbolos que llevan, finalmente, a un significado único, total y universal. Este llamado al infinito de una totalidad, constituye el atractivo principal del símbolo en comparación con la alegoría que es el signo que remite a un significado específico y que, por tanto, agota su potencial connotativo en cuanto es descifrado”¹⁵

¹³ De Man, Paul “Retórica de la temporalidad” en “Visión y ceguera” Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991. Pág. 246

¹⁴ Derrida, Jacques. “Carta a un amigo japonés” en “El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales”. Proyecto A ediciones. Pág. 27

¹⁵ Ibid. Pág.208

Evidentemente, esta fusión totalizante alcanzaba al lenguaje que también habría respondido a esta unidad fundamental.

No obstante la importancia que le atribuyeron los románticos y que era expresada en el símbolo como predominio, la creencia en estas relaciones entre sujeto y objeto como correspondencia fueron paulatinamente puestas en duda a través de ciertos textos románticos que no mostraban tanta claridad en esta supuesta vinculación sino que se filtraba en ellos la idea de una discrepancia en los términos de esta relación que parecía transformarla en una unión a partir de la subordinación de la naturaleza al hombre. Sin embargo, lo que se manifestaba más bien allí, era la conciencia de una diferencia sustancial entre ambas entidades.

“El predominio de la alegoría (...) corresponde invariablemente al descubrimiento de un destino auténticamente temporal. Ese descubrimiento se da en un yo que busca protegerse del impacto del tiempo, refugiándose en un mundo natural con el que en realidad no guarda ninguna semejanza.”¹⁶

A diferencia del símbolo en el cual el tiempo no juega ningún papel primordial, la alegoría se configura a partir del transcurrir temporal que instala al sujeto como conciencia de su finitud y búsqueda de refugio frente a este conocimiento angustiante. Lo que porta la alegoría es esta marca de la ruina y la muerte expresadas como devenir. Su movimiento será siempre una repetición desplazada porque no puede alcanzar la correspondencia con el signo anterior que repite. De este modo, esta circulación no podrá jamás avanzar hacia un origen ilusoriamente susceptible de ser recuperado sino que se expresa como vacío y diferimiento. Imposibilidad de origen, imposibilidad de identidad.

Si lo que en el símbolo es absoluto y correspondencia, unidad fundamental de forma y contenido, totalidad instantánea que no considera la temporalidad, la alegoría es expresión de aquello que el tiempo provoca en los seres y las cosas, su trabajo de decadencia y descomposición trazados en el destino humano.

“Todo lo que la Historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera.”¹⁷

La historia, como sostiene el propio Benjamin, es la expresión de la “decisiva categoría del tiempo” y recoge bajo su tutela los restos de un devenir que sólo puede articularse como innumerables narraciones que manifiestan en su fragmentariedad, en sus huellas e indeterminaciones, la conciencia humana de su condición mortal (y, desde luego, mortífera, aspecto que por su extensión y complejidad no podemos abordar aquí).

“El mañana y el mañana y el mañana avanzan en pequeños pasos, de día en día, hasta la última sílaba del tiempo recordable; y todos nuestros ayeres han alumbrado a los locos el camino hacia el polvo de la muerte...¡Extínguese, extínguese, fugaz antorcha!...¡La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre cómico que se pavonea y agita una hora sobre la escena, y después no se le oye más...; un cuento narrado por un idiota con gran aparato, y que nada significa!... (William Shakespeare, La tragedia de Macbeth, acto V, escena V)

¹⁶ *Ibid.* Pág.229

¹⁷ Benjamin, Walter. “Alegoría y Trauerspiel” en “El origen del drama barroco alemán”. Madrid, Editorial Taurus, 1990.

De esta condición irreversible, de esta conciencia dolorosa que obliga a pensar en la inimaginable posibilidad de la propia finitud, del término de la existencia individual cuando el mundo aún siga girando imperturbable e indiferente a la propia desaparición que es tan propia que nada la acompañará pues será ella sola en su más perfecta soledad, de esa idea escandalosa en su radical obscenidad, surge la necesidad de una memoria que aún nos pueda retener y en la cual nosotros podamos retener los rostros y voces de los que amamos.

La memoria es una facultad necesaria que, ciertamente, no detiene el transcurrir temporal pero constituida gracias a él, nos da la ilusión de una neutralización y un anclaje tranquilizador; más aún, si puede traducirse en lo que se conoce como anamnesis o reminiscencia. Ya en Aristóteles (“Tratados breves de historia natural”) encontramos una reflexión en torno a cómo la capacidad de recuperación del pasado se sustentaría en dos procesos diferenciados. Por un lado, una “afección o estado” que existe porque el hombre posee la facultad de imaginar, es decir, de representar en imagen aquello visto, oído o conocido con anterioridad, procedimiento que, al igual que en ciertos animales, se originaría en un sentido común o primario, como lo llama el filósofo griego; por otro, el ejercicio extraordinario y privativo del ser humano de la reminiscencia como aquella operación inteligible que nos posibilita el recuerdo como una secuenciación consciente y voluntaria, como un orden, un recorrido posterior a lo que identifica como memoria para llegar a aquello que se desea recordar.

Lo que interesa destacar aquí, más allá de la vigencia de estas afirmaciones, es la conciencia temprana no sólo de la existencia de diferentes procesos para la aprehensión del pasado en la memoria sino, también, la diversidad de los elementos que pueden participar en su configuración.

El proceso de la memoria no es uno. Puede ser tanto individual como colectivo pero como el lenguaje y la misma escritura, se inscribe desde una precariedad esencial que hace difícil su delimitación y naturaleza pero que, al igual que la capacidad de la razón, enfrenta inevitablemente al ser humano a su condición mortal.

2. Suplemento

Hablar de ausencia, dejar que ella hable. Huella de huella. Vacío que quiero completar para la articulación de una memoria que es mía. ¿Lo es? Construcción para evitar la destrucción ¿o construcción después de la destrucción? ¿Qué es memoria? ¿Qué, este ente que sujeta y me sujeta bajo el imperio de su permanente polaridad, bajo su (in)cierta posibilidad?

Levantamos una memoria. Somos los hueseros, los excavadores, los exhumadores, en fin, que buscan en los cadáveres, en los restos que se restan una traza, una marca, una presencia en la ausencia. Una recuperación.

**“Quiero minar la tierra hasta encontrarte Y besarte la noble calavera Y
desamordazarte y regresarte”¹⁸**

La memoria es la maestra de la parte, del fragmento, de esa parte por el todo que nunca fue todo pero que nos hace ilusionarnos igual. En el recuerdo levanto desde / para la ruina en la medida en que acojo su parte de olvido, su parte extraída también. Acojo ¡tamaña paradoja! lo que debiera llenarme de horror, el peligro ominoso de dejar de ser. Y doy refugio al olvido para inmunizarme y salvarme con él. Supongo que aunque la vida sea siempre una derrota frente a la muerte, la memoria es su forma de neutralización.

Para / desde la memoria edificamos, levantamos un edificio/ monumento/museo. Construimos para los restos que no sostienen sino ruinas y desechos. Vaciamiento para realizar la operación del simulacro de llenar: mi propia memoria, mi mausoleo. Mi parcela de vacío como sujeto que inscribe, desde una condición precaria, la herida por la imposibilidad de decir una totalidad.

Memoria. ¿Qué se puede recordar desde aquí? ¿Qué tiempo es ese tiempo transcurrido? ¿Quién, ésa que conozco y (des)conozco y vuelvo a (re)conocer? ¿Cuál es la materia del recuerdo? Yo digo que la amenaza del olvido levanta historias (y a la Historia, también) para narrar, para fabular en un gran libro de cuenta(o)s. Para afirmar mi yo; para afirmarme yo.

Recuerdo para armar mi propia documentación, mi cédula personal de identidad, una huella dactilar. Mi propia historia oficial. Digo que no reconozco más patria que la memoria. La conservo y suprimo: ¿elijo? Silencio. Yo silencio eso que también soy. Me sustraigo, me resto, me omito, me distancio. Y me acerco, me sumo: el enervante juego de la oscilación desde la obcecación.

Yo digo “yo recuerdo” y no sé qué es esa representación ni la que se supone que está ahí. Sé que me he construido y a mi memoria también. Así de fundacional y, por eso, infundada. Es decir, no fundada, no originada en tanto lejos de un origen que ya no puedo ver, sino a través de una genealogía que engendra, hace nacer y crea.

¿Quiénes somos nosotros en realidad?¹⁹

Querer conocer es un deseo que nace de la razón pero dirigido hacia nosotros, el sentimiento profundamente arraigado de una voluntad de transformación.

¹⁸ Hernández, Miguel, “Elegía” en “Obras Completas”. Buenos Aires, Editorial Losada, 1960. pág. 230

¹⁹ Nietzsche, Friedrich. “La genealogía de la moral” Madrid, editorial Alianza

2.1 Sujeto, Historia y Ficción

He querido, en este informe, partir con una primera voz. Digo una y digo a partir. No mi voz sino una voz porque en el ejercicio de la reminiscencia no puedo reclamar una propiedad en tanto deseo sostener el carácter múltiple de toda memoria, su naturaleza ajena y próxima, inestable –caleidoscópica- y arbitraria, su composición en trama como los miles de nudos de un tejido fino que no se pueden ver aunque soportan una “construcción”.

No obstante, digo un mí de sujeto particular que construye porque destruye para instalar en ese acto la conjugación de un yo vocal.

Quisiera indagar, explorar, recorrer, acaso llegar a vislumbrar, de qué materias está hecho el recuerdo y de qué recuerdos la historia y de qué mitos los pasados y de qué relatos la pretendida identidad por medio de la identificación.

Buscar entre las muchas capas –dermis, epidermis- del cuerpo (texto) memorial. Tejido sobre tejido, sustancia y sustancia. Cuerpo de la memoria, memoria de la memoria y sus dispositivos.

Intento de hacer aparecer en la escritura de “María Domecq”²⁰ como discurso próximo al ensayo, la operación de sobreponer y oponer a los hechos enunciados, voces que se densifican, que oscurecen, que complican y desvían los mismos relatos por donde asoma una memoria desterrada de territorios expurgados, en forma de materia silenciada, de filiaciones negadas dentro de circuitos laberínticos (para perderse siempre) en tanto verdades a medias, informaciones difusas, mentiras sostenidas.

Inquirir acerca de la historia como ficción y, en tanto ficción, preguntarse sobre el modo en que compromete e infiltra a la memoria individual y a la memoria general.

Quisiera plantear que la urdimbre (en tanto composición pero también en tanto conspiración) que configura a “María Domecq” como narración, es el relato de unas existencias como historias pretendidamente “aquietadas” pero, sobre todo, desacomodadas y desajustadas, constituidas como una oquedad.

Aproximar esta reflexión a la flexión escritural sobre la memoria en la novela para que actúe como una suerte de puesta en abismo que descubra desde la memoria como forma y contenido del texto, la posibilidad de su juego y su hibridez, su multiplicidad constitutiva pero también su inestabilidad.

Y también digo partir como movimiento de traslado y de ruptura. Como desplazamiento que debiera ser, aquí, un descentramiento y el paso del sujeto que al enunciar se desvanece y se convierte en ausentación.

A pesar de la evidencia de una falta en el lenguaje como privación, éste no puede dejar de admitir que una presencia se instale en la escritura para obedecer a la primera inclinación por un aparecer como confirmación de esta existencia discursiva. Esto es, confirmar, que es decir firmar, con-signar: una marca, una señal, una forma de enunciación.

Decir el cómo de la exposición de aquello que desea con-figurarse y que se impone como una comparecencia y el testimonio de un estar. Pero comparecer en la escritura es reconocer igualmente la instalación ilusoria de un yo en tanto ingreso a un territorio difuso que queda registrado por un sujeto que también registra precariamente su existir.

Y la memoria y la historia son, asimismo, esos territorios señalados o indexados en donde quiere mostrarse una voz.

²⁰ Forn, Juan. “María Domecq” Buenos Aires, Emecé Editores, 2007

El pasado, con sus situaciones, con sus datos y con sus hechos no espera –según lo que expresa Hayden White- intacto, expuesto a perpetuidad para la observación, como si su recuperación nos devolviera un tiempo cuyas claves para aprehenderlo y descifrarlo, le pertenecieran de suyo. Como si este pasado, en fin, por el sólo hecho de haber sido traído al presente, nos hablara entero para resolver, esclarecido, sus enigmas y su origen. No hay origen ni continuidad. Sólo hay representaciones en fragmentos de un tiempo desvanecido. Restos por donde circulan escrituras fracturadas que suplementan lo irremediablemente perdido en tanto nunca existió. Una representación vacía porque no restituye la presencia de aquello perpetuamente sustraído como totalidad pero que intenta en la escritura cancelar esta ausencia, el vaciamiento y los despojos y simular una a-propia-ción, instalando la materialidad de un cuerpo textual, corporalizando la escritura como superficie de inscripción.

La Historia se abisma en la ficción y se materializa en ella como lenguaje que crea su propia realidad.

La historia es una composición. Es tejer una filigrana, enlazar: hilar fino.

“La cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser plasmadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados”.²¹

Interpretar la Historia es aquí tramar y tramar, una forma de narración. Digo tramar como decir entrecruzar; digo entrecruzar como decir armar una red y en el decir que la historia se trama, se entrecruza, se en-red-a, una conciencia teje sobre lo tejido (lo acontecido) y contamina. Pliegue en el pliegue que provoca un despliegue porque instala un yo. Ya concurrirá a la conjura el repliegue como una ausentación en la memoria.

Una trama, un entramado es el tejido que constituye, además, a toda ficción. Es, igualmente, una confabulación, una maquinación. Una vez más, naturaleza y materia de la ficción. Fabular con.

Tránsito y cruce del mundo posible al mundo real, del mundo real al imaginado. Realidad y ficción, ficción e historia, historia como memoria. Historia como historias y siempre una voz.

Pero la Historia se quiere siempre, en su trama, desentramar: desentrañar. No obstante, en toda memoria hay un repliegue (una ocultación) que se resiste al despliegue porque se constituye como olvido. Se entrafia como huída mientras alguien realiza el acto de proferir un estar en el mundo, un presenciar-se.

Vuelvo a la historia y a White. A la historia según White en donde éste reivindica a un autor, una autoridad que determina ideológicamente el acontecimiento, una única dirección: esa singular atestación.

“Considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tiene un valor neutral. Que encuentren su lugar finalmente en un relato que es trágico, cómico o irónico (...) depende de la decisión del historiador de configurarlos de acuerdo con los imperativos de determinada estructura de trama, o mythos, en lugar de otra”.²²

²¹ White, Hayden, “El texto histórico como artefacto literario” en “El texto histórico como artefacto histórico”. Barcelona, Ediciones Paidós. Pág. 114

²² Ibid. Pág. 113

Sin embargo, más parece aquí una estructura de trama que niega el carácter profuso de la trama porque niega la plenitud que podría contener todo lo acaecido.

¿No es posible pensar que cada acontecimiento condensa el devenir de la historia entera como una totalidad y no es sino la expresión visible de una particular visión? ¿Como el continente de todo lo posible, de todo lo experimentado, de cada humana potencia, de todo hecho ocurrido, pensado, imaginado, ejecutado?

¿La historia como un tejido espeso que se replica en cada narración y ésta, a su vez, la forma de comunicabilidad de las traducciones infinitas de estas también infinitas combinaciones?

Y entonces, en la posibilidad inagotable, nuevamente una pura ausencia: el vacío de lo absoluto (esa presencia inasible y total), un borramiento que vuelve una y otra vez a contar para intentar vencer la pérdida del origen y el olvido de una primera identidad. Identidad que refiere a un sujeto y origen que registra un lugar. Una idea de pertenencia que se anhela y que se escapa porque nunca es posible legitimar ni tan siquiera proferir porque el propio lenguaje que dice “estoy ese que yo soy” ha ejecutado, al mismo tiempo, un desmantelamiento, un desalojo, una evasión. Una doble ausentación: por exceso, por privación. Del mismo modo en que la historia no es más que expoliación: los despojos que el tiempo ha producido en sus acontecimientos arrancándoles su significación y dejando en ellos sólo la evidencia de sus restos.

Así, la Historia como narración fantasmal que va tras los espectros en/de su misma narración. Parece, pues, como un espejo que exhibe siempre el reflejo de un reflejo, nunca su cara original y nunca al sujeto que sólo parece expresarse como signo en el signo escritural.

Y desde esta indeterminación, darse al ejercicio de una indagación como rastreo, como búsqueda de trazas del narrador de “María Domecq”. Ese entrañado y extraño que recorre una pista e instala una red, desde cada descubrimiento que es un recubrimiento en la medida en que agrega capas y capas. Relatos sobre relatos y acerca de. Una confusión al mismo tiempo que una proliferación.

Busco, pues, las huellas del buscador de huellas. Su destello y, ¡quién sabe!, otro más.

Foucaultianamente, la búsqueda de esta comparecencia en el lenguaje como escritura que quiere decir aquí vacío y desaparición.

“Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpressado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión, en la medida misma en que insta en ella un vacío central.”²³

Vacío porque la escritura no contiene más que una suplencia en el intento de reapropiación de aquel que parecía estar en el habla, el que debía pero que ya no está. De este modo, la presencia como un diferir, como un desplazamiento perpetuo; entonces la escritura como una condena a una imposibilidad. Pero también una salvación porque se escribe a la manera de Lihn no obstante sea una sustitución. Movimiento pendular de aprehensión y de reemplazo y de emplazamiento a aquel ideal que no acudirá.

“Pero el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa en lugar-de; si colma, es como se colma un vacío. Si representa y

²³ Agamben, Giorgio. “Profanaciones”. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. 2005. pág. 87

da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que tiene –lugar”²⁴

Entonces, desde esta no presencia, desde este no lugar, en el diferimiento y en la suplencia, en la adición y el vaciamiento, en la totalidad ¿dónde se instala la escritura de “María Domecq” y donde Juan Forn, su conciencia estructural y escritural?

2.2 Sujeto, Escritura y Memoria

En el último párrafo de la novela y tomando en préstamo las palabras del escritor polaco Kazimierz Brandys, dice el narrador:

“Eso querría decir que nos narramos sin tregua una historia inventada por nosotros, una historia de la que extraemos nuestro origen y en la que encontramos confirmación, una historia en la que nos obstinamos en creer porque sólo ella puede salvarnos”²⁵

Así, el campo de la Historia como fundamento primero de “María Domecq” es un territorio de materia porosa en donde las nociones de verdad y realidad estallan a partir de la articulación misma de esta narración particular. El narrador expone aquí un territorio inestable y provisorio al referir la historia oficial cruzada por la ficción y, más aún, por la novela familiar. Noción ésta última que se despliega como historización familiar que, por narrarse en la circularidad endogámica de una estirpe (circularidad que recuerda la disposición física de los oyentes de la antigua transmisión oral), alude a la novelización de su casa y de su sangre y de los hechos supuestamente heroicos que fundaron y fundamentaron una genealogía.

“Akita nos decía que (...) el Almirante se había quedado en la Argentina, aportando su granito de arena al progreso de nuestro país, y que por eso había ahora en Buenos Aires unos astilleros y una calle que llevaban el nombre Domecq García, y que eso era lo más importante: que nosotros supiésemos seguir su ejemplo (...), para hacer más grande el país donde vivíamos.”²⁶

Al decidirse a escribir la historia de la familia, lo que hace Forn es visibilizarla, arrancarla de los límites apaciguadores de la aceptación acrítica de sus verdades instaladas entre los miembros de su clan; desarticular la explicación absolutoria a la que es tan proclive la historia latinoamericana cuando se trata de transmitir sus numerosos hechos de violencia fraguados en los pasillos del poder.

Descubre que algo huele mal en su particular Elsinor pero no puede entrever el tamaño de la herida, la sepultura en donde no descansan en paz los muertos también por su mano en tanto crimen cometido sobre el crimen, por omisión.

“Yo que (...) había creído que así era como debía contarse verdaderamente la historia de mi familia (...); yo, que me enorgullecía de haber expuesto a la luz pública ese pequeño oprobio privado, había sido incapaz de ver la verdadera

²⁴ Derrida, Jacques, “De la gramatología”. *Ibid.* Pág. 185

²⁵ Forn, Juan, *Ibid* pág. 236.

²⁶ Forn, Juan. *Ibid* pág. 31

bomba: que el presunto Pinkerton de Puccini había sido, en la vida real, el responsable del primer pogrom en territorio argentino, el organizador del primer grupo paramilitar a gran escala en la historia de nuestro país.”²⁷

Muertes que se vuelven una y otra vez a ejecutar en el olvido y la negación, en la ignorancia histórica y la indiferencia particular.

“Sé que no soy el único argentino en ignorar pliegues de su historia familiar que remiten a la historia nacional. Quizás allí radique una de las taras de nuestro país: que escondamos las vergüenzas nacionales tal como se silencia una vergüenza familiar.”²⁸

Mundos que irrumpen en mundos. Desencajes.

¿Qué se vuelve la ficción cuando habla de abyección? ¿Cómo decir un dolor, uno solo que pueda hacer oír su largo llanto ignorado?

Hablamos a/de los seres subterráneos que somos. A las primacía viva de lo enterrado singular y universal. La densidad transparente de una memoria azul como “la hora azul”²⁹ que junta al día con la noche, correspondencia absurda del olvido y el recuerdo como muerte y vida. Hablamos a la inmaterialidad grávida de una extensión que ha sido amurallada y en donde no queremos ver lo que está recluso.

“Azul como el más inmaterial de los colores, hecho de vacío acumulado, vacío de aire y de agua y de vidrio. Azul que aligera las formas, las abre y las deshace. Entrar en el azul equivale a pasar al otro lado del espejo. Su movimiento es a la vez un movimiento de alejamiento del hombre así como dirigido únicamente a su propio centro. Gravedad solemne que evoca la idea de la muerte.”³⁰

Pero no la muerte amansada por el cerco de los días sino la estridencia de unos huesos que no se logran descomponer mientras no puedan reclamar primero una existencia antes de ejercer su derecho a desaparecer de una vez.

“Los restos de los desaparecidos –los restos del pasado desaparecido- deben ser primero descubiertos (des-encubiertos) y luego asimilados: es decir, reinsertados en una narración biográfica e histórica que admita su prueba y teja alrededor de ella coexistencias de sentidos.”³¹

Interregno de todo con todo. Esta categoría de muerte lo es, como también la existencia fantasmática de Forn mientras aloje otro fantasma en su interior: la culpa heredada que se actualiza en su propia y reiterada obliteración del horror.

“Había un abismo entre nosotros y los tipos apenas cuatro o cinco años mayores (...) a través de quienes me desayuné de lo que realmente estaban haciendo los militares en el país. En los años siguientes, los tipos como yo no supimos qué

²⁷ Forn, Juan. *Ibid* pág. 121

²⁸ Forn, Juan. *Ibid* pág. 118

²⁹ Referencia al título de la novela del peruano Alfonso Cueto “La hora azul”

³⁰ De Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1991

³¹ Richard, Nelly “Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición.” Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001 pág. 41

hacer con eso, cómo incluirlo en nuestra historia después de que nos hubiera pasado por delante de las narices sin que lo viésemos.”³²

Falta que falta. Ausencia que falta, culpa que no se culpa porque evita la visión espantable de los cadáveres, uno detrás de otro, en una interminable línea que no se puede representar sino como abstracción.

Hay que detenerse en un solo rostro, uno solo para oír su largo dolor ignorado.

“Alegórica sería la manifestación de la cripta en la que se aloja el objeto perdido. Este, enterrado vivo y condenado a una existencia espectral, sintomatizaría la insistencia de la incorporación sinonimizada (...) a la obstaculización del trabajo del duelo.”³³

El tránsito explorativo de Forn lo conduce al (re)conocimiento de un pasado de violencia que cohabita con su historia, que es su propia historia que lo reclama como declarante del horror

“¿Qué puede obligarnos a despertar? ¿Qué hace saltar el recuerdo, como saber de lo sido en su trunquedad? ¿Cómo puede el conocimiento experiencial ser algo más que una opción epistemológica: ¿cómo puede ser una prescripción ética (...), y, también una destinación insoslayable del conocer mismo? Sólo una cierta escucha del silencio fundamental. Sólo una escucha que escucha en ese silencio el absoluto peligro. El silencio en el fondo de la historia. Pero en ésta no hallamos ya a la naturaleza sin habla, que no puede proferir su propia lengua (...) sino a los humanos que han sido violentamente impedidos de proferirla; no hallamos la mera muerte como proclividad inexorable de lo que es, sino la muerte querida, la voluntad de muerte que unos (los dominadores) ejercen sobre otros (los dominados). El conocimiento histórico (...) debe hacer justicia a las bocas quebradas de la historia, las cuales, como los árboles de la naturaleza desolada, siguen emitiendo el hálito de su último lamento. Sólo la escucha de este silencio

podrá interrumpir el continuum de la dominación.”³⁴

Silencio es el otro nombre de lo que está suspendido y comprendo luego que no he hecho más que bordear una historia fantasmal que, con la misma levedad de su especie, no señala otra cosa que cuerpos perdidos. Siempre se trató de cuerpos perdidos y recién ahora (¿qué ahora, qué es ahora?) se hace visible su invisibilidad.

María y Juan y Noboru: perdidos; perdida Butterfly y esos sin nombre que otra historia se tragó. Todo se imbrica también en la categoría de lo espectral.

La escritura se (a)firma en un toque de difuntos (le glas (el toque de difuntos) de Derrida). Destapa la huesa y la vuelve a tapar.

Y otros sintieron el contacto leve de sus restos: astillas (con)fundidas con el aserrín, último gesto de humanidad.

³² Forn, Juan. *Ibid.* Pág. 147

³³ Avelar, Idelber. “Alegorías de la derrota: la ficción post dictatorial y el trabajo del duelo”. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000. Pág.20

³⁴ Oyarzún, Pablo. “La letra volada”. *Ensayos sobre literatura*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2009,.Pág.235

Pregunto: ¿cómo desaparece un cuerpo? Pregunto: ¿Cómo se descompone su materialidad? Estoy hablando de la muerte muerte muertemuer. Como en un juego, hubiera deseado quedarme sólo con su sonoridad. Apartarla con la ayuda de mi runrún distractor. (Estaba la calavera sentada en su butaca, vino la muerte y le dijo: “amiga: ¿por qué estás tan flaca?” Astaba la calavera...)

“(...) informó a su gobierno haber contabilizado 1356 muertos y cinco mil heridos, y agregaba que en el Arsenal había visto con sus propios ojos 179 cadáveres de judíos. El comisario Romariz descalifica estas cifras en su libro, pero dice que los muertos eran incinerados a medida que llegaban a los lugares de concentración, sin controlar su número”.³⁵

Abro el libro, ese texto en particular que proclama en la apertura de su juego, la imagen de una territorialidad: “del cuerpo no podemos caernos”.³⁶ Y resuena esa frase rotunda como una sentencia. La sujeción a un cuerpo del que parece que no podemos arrancar. Y tropiezo más allá (otro tiempo, otro lugar), en el tránsito indolente por una estación (precisamente, ese no lugar que posee toda ciudad), con el anuncio expuesto en un muro que deroga la anterior proposición:

“el exilio del cuerpo”. Leo un cuerpo que es desterrado, des-territorializado. ¿O se trata de una entidad expulsada de una corporalidad? ¿O de un cuerpo negado? Hablamos de cuerpos perdidos. De cuerpos desde donde todo se inscribe aunque ya no tengan o nunca hayan tenido materialidad.

“Lo que ya no se puede decir, conviene no dejar de mentarlo. Es preciso no dejar de presionar la palabra, la lengua y el discurso contra este cuerpo de contacto, incierto, intermitente, escondido y que, no obstante, insiste.”³⁷

Las exhumaciones que inscribe el narrador construyen una red cuyo tejido concéntrico se aleja cada vez más de su centro y en donde los puntos de expansión son la existencia de las dos mujeres-mariposas. Excavación rizomática porque aloja el azar, el hecho inesperado, esa ordenación misteriosa que puede hacer cambiar toda dirección y toda previa constitución. Porque aquí el sujeto Forn, al igual que la historia, se configura a partir del relato mismo, en tanto el narrador Forn narra (la otra historia) y se narra en busca de un posible origen, dándole forma en la escritura, a una exploración.

“(El narrador novelesco) es alguien que perdido entre los restos e indicios, ensaya construir el perfil fantasmático de una totalidad perdida o posible, entremezclando los diferentes discursos que le ofrece el mundo actual”³⁸

Del mismo modo que, como afirma Hayden White, “los acontecimientos atestiguados nunca están terminados y completos”³⁹. Circulación inagotable de una larga transmisión.

No hay, por tanto-decíamos- principio ni fin; no hay linealidad. Se trata más bien de una diseminación. Como en una red. Es un hilar fino que re-conecta, re-interpreta, re-construye. Pero primero Forn debe desmoronar(se) para volver a levantar(se).

³⁵ Forn, Juan. *Ibid.* Pág.130

³⁶ Rojas, Sergio. “Materiales para una historia de la subjetividad” Santiago, editorial La Montaña Blanca, 1999.

³⁷ Nancy, Jean-Luc. “Corpus”. Madrid, Editorial Arena Libros, 2003 Pág. 48-49

³⁸ Cerda, Martín, “La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo”. Santiago, Tajamar Editores, 2005

³⁹ White, Hayden, *Ibid.* pág.122.

“Y ya que venía dedicándole tantos desvelos al cuestionamiento del relato mítico familiar ¿qué tal si también empezaba a cuestionarme un poco esa mimetización idealizada de Carlos Forn?”⁴⁰ .

Esta pregunta que se formula el narrador es una incitación a desautorizar una historia para instalar otra y la relación con María es el “rito de paso” que hace posible esta infracción. Traspaso que apunta a otra dimensión de la novela familiar y que refiere a la voluntad de desasimio y liberación de la autoridad parental, echando por tierra el mito genealógico remitido a un origen, un linaje, una herencia. Proceso de deslegitimación de la familia a partir del descubrimiento de que las cosas no fueron como se decía que eran en su historización. Relato que da cuenta de traiciones y marginación y que provoca extrañamiento y sustituciones a partir de la desmitologización de una genealogía y su reelaboración.

La operación lleva consigo el signo de la infición porque pretende horadar el cuerpo aséptico del mito familiar en toda su extensión. E instala junto al suyo, insano también, otro cuerpo – María – perforado por la enfermedad. Cuerpos invadidos, sangre contaminada, mala sangre que dirige el golpe a una genealogía corroída, también. Múltiple descomposición para la historia: por desmitificación de un pasado épico; por intromisión de elementos extranjeros y exógenos; por enfermedad: otra forma de invasión.

¿No es esta infiltración un asalto al nombre propio? Buscar una nueva identidad precisamente en un pasado con el cual se desea cortar, ¿no será acaso querer fundar una genealogía de figuras fantasmales y excéntricas porque fuera del centro y de la unidad familiar?

“Penser c’est s’appeler. Comment penser, c’est á dire, s’appeler en dehors du nom de famille? Et comment penser la famille en dehors du cercle ou du triangle trinitaire? La question de la méthode qui travaille votre lecture inscrit déjà le nom de famille. C’est une question de famille”⁴¹ .

Esto es, ¿cómo pensarse, escribir-se fuera de la familia, de ese nombre propio que nombra una identidad? ¿Pensarse fuera de la ley de la familia?

La escritura permite al narrador esta partida. Es propiamente una partida. Anfibológicamente, un arranque que implica una deserción, es decir, la cancelación de un estar en un de-terminado lugar, un movimiento que ha dejado una plaza vacía y a un sujeto desolado porque sin suelo y apátrida. Como la novela misma que es, según afirma Georg Lukács en “La Teoría de la Novela”, la forma trascendente de lo apátrida. Desde esta afirmación, podemos suponer a Forn como el doblemente extranjero: primero de su propia historia familiar que se consigna luego en ese otro “no lugar” del discurso.

La escritura es una restitución a una nueva ley que ya no es la ley del padre que inviste y sujeta. La escritura sería esa jugada que primero destituye a una precedente autoridad para re-instalarse a partir de una derogación.

⁴⁰ Forn, Juan, *Ibid.* pág. 154.

⁴¹ Derrida, Jacques. “Glas”, París, Editions Galilée, 1974, pág.26. “Penser es nombrarse. ¿Cómo pensar, es decir, nombrarse fuera del nombre de familia? ¿ Y cómo pensar la familia fuera del círculo o del triángulo trinitario? La cuestión (pregunta) del método que trabaja vuestra lectura inscribe ya el nombre de familia. Es una cuestión (pregunta) de familia.”

Escribir es evidenciar un estado de dolencia en la medida en que instala un cuerpo herido que se expone y vulnera en cada renglón. Así, el discurso escritural es una forma de duelo del sujeto deseante de un algo irremediamente perdido. Es esa compensación a lo que está sustraído en la propia historia, en el propio yo. Es propiamente la sustracción de una presencia presente.

“La experiencia del espíritu sólo podría ser descrita ahora como la de una pérdida, que no lo es meramente de un atributo o de una propiedad, sino la pérdida de sí mismo y, por lo tanto, la experiencia del duelo de esa pérdida, formulada en términos benjaminianos como la evanescencia del aura”⁴²

Pero, ¿por qué escribir? ¿Por qué, entonces, enunciar un algo que nunca es? La escritura es aquello siempre desplazado que se intenta aprehender y cuyo movimiento no produce sino una diseminación. Escribir es un propósito infinitamente incumplido, su diferimiento. Es materializar una imposibilidad, testimoniar la huída dolorosa, la fuga, el éxodo, la deserción, el abandono, la desbandada, la escabullida, el escape, la salida, la dispersión, la ausencia, la diáspora, la evasión que sólo se supera en el texto.

Escribir es un señuelo; la tram(p)a (esa red) para atrapar el fondo del espejismo; es despertar de un mal sueño pero inevitablemente como el espectro de él. No obstante ello, Forn escribe para comprender, es decir, para prenderse a la vida y no ser un polizón o su convidado de piedra. Escribe para dejar de ser el que se mira en un espejo solamente para descubrir a un desconocido que mira mirar y escribe a María Domecq para no esperar más detrás de una puerta cerrada; y lo hace como se entra en una lógica de muerte en busca de una existencia y de una completitud. Aún con la idea de su dificultad, el narrador escribe como quien apuesta a una posibilidad: el encuentro con el núcleo, con la fusión del sujeto y las ideas en la forma, que es la misma escritura, a esa otra disolución que sería el fin de toda tensión, el fin. La escritura es una dispersión que busca secretamente una integración, esa restitución inalcanzable porque nunca fue.

La escritura es replicar el goce de esta unión ideal que se precipita en la nada. Escribir es un silencio. ¿Pero cómo explicar que en su búsqueda quiere igualmente emerger una voz que anhela su propia borradura? ¿Ese “qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla” beckettiano? Y luego, ¿cómo se entiende que sólo escribir es ser y el resto una fantasmagoría a partir de ese “nos narramos una historia de la que extraemos nuestro origen y en la que encontramos confirmación”? De igual modo que el sujeto mismo se constituye como un desplazamiento, una forma de alegoría.

Escribir es constatar el carácter convulso y provisional de la misma escritura y su permanente contradicción. Ya decíamos de su inestabilidad caleidoscópica, ese tejido que emprende Forn y que articula la estructura de su narración. Escribir es, pues, su tránsito de la ceguera al fulgor de la revelación de un enigma particular, su propio “satori” japonés.

En la emergencia de una(s) memoria(s), en la recuperación de unas vidas que se cruzan con su propia vida, el ejercicio de la mediación. Desde su voz que dice por muchas voces y que transforma la autoridad de la memoria monológica del padre en una proliferación seminal desde la escritura como ampliación y descentramiento en su necesaria progresión. Y en la ejecución, exponerse y provocar por completo el derrumbe de la ruina de un adentro protegido y familiar, a un “fuera de lugar” que lo vulnera como la enfermedad que adquiere aquí el estatuto de propiciadora de una transfiguración.

⁴² Oyarzún, Pablo “Literatura y escepticismo” en “La letra volada”. *Ibid.* Pág. 20

“Todo escrito testimonial está, pues, anclado en una situación de incertidumbre, de indefensión o de peligro. Este “anclaje” privilegia, en sus expresiones más extremas, el valor cognitivo y moral de esos escritos que no tienen otro título de legitimidad que el de ser un ensayo de orientación en una situación de apremio

⁴³
extremo”.

El testimonio y el trauma posibilitan la gradual desaparición de una figura corporal y metafóricamente castigada por un mal y la aparición de una singularidad que quiere comunicar y decirse a pesar de la dificultad. Una individualidad que se individua precisamente porque quiere jugar esa partida en la escritura como riesgo y como exploración. Instalarse desnudo en la intemperie y a carne viva como la supura/sutura de su propia enfermedad.

Y reparar en la sincronía de esta dolencia encapsulada en los pliegues de la interioridad (una presencia) y exteriorización de una herida como mancha largamente oculta en la cartografía nacional y familiar (una omisión)

Extrapolando, el juego de una combinación que “colma y marca una carencia determinada, el término medio entre la ausencia total y la plenitud absoluta de la presencia”, como expresa Derrida.⁴⁴

E igualmente reparar la marca de una pesada mancha arrastrada por generaciones. Una impronta, un estigma que Forn quisiera di/resolver en la escritura. ¿Pero acaso ella misma no se realiza a partir de la mancha en el papel? Pensemos, pues, que sólo la ocurrencia de cierta mancha puede “blanquear”. Sólo la reparación escritural puede desmanchar la larga mancha histórica y señalar- parafraseando a Ronald Kay (El espacio de acá, 1980)- la diferencia desde donde emerge el sujeto.

No obstante, la escritura persigue incansablemente otro enigma sin solución. Su primer impulso, que pareciera querer establecer verdades como respuestas últimas desde la materialización de la palabra, es permanentemente una promesa fallida: ofrece pistas como destellos de una esencia que siempre se desplaza hasta no poderse alcanzar. Sin embargo, la carrera por aprehenderla en la lengua puede volverse gozosa y cambiar el signo de la búsqueda en la posibilidad de encuentro de un inesperado placer.

Del mismo modo ambiguo, la estructura de “María Domecq”, que dibuja un circuito de hilos cuidadosamente superpuestos y equilibrados en perfecta armonía, y que parecen apuntar a una irradiación como expansión narrativa, no son sino el recorrido oblicuo que encamina hacia un centro que es el propio narrador. El discurso que se afirma en estos retazos memoriales, en los testimonios a coro de una historia como hechos verdaderamente acaecidos, es una dispersión ilusoria porque retorna inevitablemente a la plaza, esto es, que restituye aquello que estaba articulado como fragmentos para volver siempre a un punto, a un núcleo, al corazón de Forn que narra siempre su propia historia, aún en la mediación.

“Aunque no sea posible una relación de soberanía con la memoria, ésta no llega a ser, obviamente, algo totalmente ajeno a la subjetividad. O tal vez podría decirse que se trata de una alteridad alojada en la subjetividad, una peculiar

⁴³ Cerda, Martín. *Ibid* pág. 105

⁴⁴ Derrida, Jacques. “De la gramatología”. *Ibid*. Pág.

*relación con lo otro, una forma de alojar lo otro en uno “mismo”; en suma: una relación sostenida con lo inasimilable (lo extrañante, lo infamiliar)”*⁴⁵

⁴⁵ Rojas, Sergio. *Ibid.* pág.203

3. Complemento

La recurrencia al discurso memorial en la narrativa latinoamericana de fin de siglo provoca preguntar. No por lo que resulta más evidente en el estatuto de la memoria como narración de un pasado; no por la historia como estudio de los hechos que tuvieron lugar sino por su misma recurrencia.

¿Por qué hoy la memoria? ¿Por qué la proliferación de manifestaciones diversas que la instalan en posiciones centrales en el discurso social y cultural?

¿Qué es memoria? ¿Qué, este ente que nos sujeta y parece constituirse como eje de nuestra identidad?

Campo complejo como el que más. En él, muchos intereses se juegan, muchas vergüenzas se obliteran, muchos vacíos muchos quieren tapar. Las propias tumbas vacías que, sabemos, nunca se podrán llenar. Es justamente aquello que falta (los cadáveres desaparecidos de los hombres y mujeres desaparecidos) lo que perturba su orden, su estatuto y su finalidad: la memoria es una facultad que puede hacerse escurridiza y a la medida de la oportunidad.

Las políticas estatales de una Latinoamérica que ha producido permanentemente hechos de violencia y muerte, ha construido concienzudamente también su memoria, escamoteando sus zonas duras, esos espacios velados (e igualmente vetados) en donde no se vuelve prioritario ahondar.

Así, la memoria histórica como vacío disimulado ofrecido a la comunidad. Disimulado porque abarrotado de recuerdos, de historias para contar, de hechos tristemente heroicos o tristemente trágicos que, en su misma narrabilidad, no pueden deshacer su anclaje a una discursividad que estereotipa sus efectos y emociones y expolia la parte más cruda de esta realidad. Velo que no desvela para revelar porque en verdad poco importa lo que tenga que descubrir.

Del mismo modo, las operaciones institucionales que articulan esta historización, la neutralizan por medio de un distanciamiento que aleja y desrealiza. La memoria se configura entonces, como desfiguración, esto es, como desvanecimiento social de unas existencias que fueron, de unas vidas que tuvieron (su) lugar (y que hoy están suspendidas). Operación paradójica que, pretendiendo recuperar la presencia viva (valga la redundancia) de un pasado, reduce su memoria al ámbito de abstracciones vaciadas de sus particularidades significativas.

Este rescate se efectúa desde unos relatos despojados de humanidad en tanto ya no pueden evocar más que los ecos difusos e indistinguibles de aquello que los provocó y no su materialidad de hombres y mujeres que tenían una vida, una cotidianeidad.

“Tribunales, comisiones y monumentos a los derechos humanos citan regularmente a la memoria (...) pero dejando fuera de sus hablas diligentes toda la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales de algo inolvidable que se resiste a plegarse tan

sumisamente a la forma meramente cumplidora del trámite judicial o de la placa institucional.”⁴⁶

El pasado va, del mismo modo, perdiendo sus posibilidades de ser una fuerza viva (vis memoria) capaz de inscribir en el presente los efectos profundos de su devenir, las marcas de la indecibilidad de sus horrores, al ser instalado dócilmente en los discursos oficiosos que, útiles a una idea de reconciliación conservadora y doctrinal, enaltecen los actos de perdón y las vueltas de página.

La memoria, decíamos, se ha vaciado de su carne y de sentimientos, del pathos dolido que necesariamente ha debido portar luego del tránsito por el horror y el miedo. Como sostiene Sergio Rojas, la relación de sus acontecimientos carece de cuerpo. Digo, carne y nervios se han desprendido de sus narraciones, escisión que verifica su empobrecimiento y el consiguiente ingreso al terreno espectacularizado de la reconstitución exangüe y complaciente que elude pensar el problema de la experiencia.

En el vaciamiento del pasado también el presente queda comprometido en su incapacidad de integrar vitalmente la conciencia de la dificultad de abordar la experiencia traumática, primero, y a la experiencia misma, a continuación. Así, el presente se vive como tránsito sin “agarre” - para usar la expresión de Patricio Marchant-, como deslizamiento insustancial por sus días.

¿Ese quehacer enajenado de Forn no podría ser signo de este tiempo posterior que se vive “a la deriva”? ¿El síntoma visible de un malestar en el cuerpo social que somatiza en el cuerpo individual?

Sabemos que el texto narra un tiempo muy anterior a los años setenta pero quisiera preguntarme aquí si esta elipsis histórica, si este salto memorial no pudiera ser atribuido justamente a este escamoteo, a la dificultad de decir aquello que por parecer no haber tocado, tocó como indecibilidad. Desde una primera lectura de “María Domecq”, se hizo sospechosa para mí la “finta” a un momento paradigmático de la violencia estatal en Argentina y que, en la elaboración de esta memoria familiar, sólo alcanzó para uno que otro renglón.

No quiero pensar que la historia no estaba allí; la historia sí lo está como sus miles de muertos y desaparecidos. Es esa “historia que falta”.

“En todo signo se trasladan traspuestos momentos vivos, la energía significada de esas contingencias. Cada signo es un modo de contener la vida y trasladarla.

(...) cada signo traslada aquella historia en el espacio y tiempo social.”⁴⁷

En páginas anteriores, tuve la pretensión de decir que intentaba buscar al buscador. Lo que en muchos casos parece haber hecho la narrativa latinoamericana era declarar que las huellas de su historia estaban encriptadas en su escritura; no por una voluntad de jugar el juego de la ocultación sino por el imperativo de los tiempos que así lo exigían. Los relatos que narran hoy la memoria han dejado atrás la necesidad de codificar su lenguaje, de sustituir su objeto, de “clandestinizarlo”. Sin embargo, la “cuestión” de la memoria se ha vuelto más compleja en tanto debe reconocer la difícil naturaleza que la constituye, hoy. La reflexión crítica en torno a ella tiene que, primeramente, desbaratar la operación

⁴⁶ Richards, Nelly. *Ibid.* Pág.31

⁴⁷ Kay, Ronald. “Del espacio de acá. Señales para una mirada americana.” Santiago, Editores Asociados, 1980 págs.

oficial (y colectiva) de querer grabarla (iba a decir trazarla) como estampitas con miserativas/ conmemorativas que morigeren la falta.

Falta nuestra, quienes con ligereza irresponsable, nos hemos montado en el carro del bienestar y del progreso material, del cambio benéfico (que nunca se sabe bien de qué ni para qué, salvo que se trate de una moneda de cambio). Duplicación del discurso que abría el siglo anterior aunque sus fundamentos hoy aparezcan pulverizados (como las mismas torres, allá).

La astucia perversa del mercado ha hecho tam/bién su trabajo aquí, no sin antes embalsamar este pasado, esto es, vaciarlo de su interioridad, es decir, de significación para dejar unos despojos arruinados (de ruines) en tanto parecen, en su bien intencionada recuperación traficante, saldar la deuda con sus muertos de violencia que el mismo modelo de mercado provocó.

El estatuto de una cierta memoria histórica se ha desplazado hasta convertirse en un producto de consumo sujeto a las variaciones caprichosas de una moda que marca su rápida e inevitable obsolescencia. De ahí que toda exhibición nostálgico-mercantil no sea sino una memoria de cartón piedra, los restos de una escenificación, una teatralidad discursiva que nada trae de realidad y menos de emoción, salvo el significado que nosotros, consumidores, queremos asignarle a sus despojos como si éstos fueran depositarios de un aura, de una presencia que permaneciera ilusamente intacta en sus objetos (como el sonido del mar supuestamente conservado en las conchas acercadas al bien dispuesto oído del oído).

El imperativo natural que alguna escritura latinoamericana se ha impuesto es “hacer saltar los tapones del alumbrado público” que visibiliza sus historias nacionales, contradiciendo la idea de la factibilidad de narrabilidad de sus experiencias límite desde el horror. De este modo, estos discursos nos señalan la intransferibilidad de estas experiencias traumáticas sin pretender hablar por ellas en una representación. Asumen, pues, la existencia de un repliegue sin pretender su solución (a diferencia de los narradores del boom que vieron en los entusiasmos desatados “urbi et orbi” por la originalidad identitaria de su producción literaria, el medio de compensación a la, hasta ahí, invariable superioridad del primer mundo). Recogen esta imposibilidad y fundan su escritura en la conciencia de esta situación. No se trata ya de narrar lisa y llanamente, pretendiendo decir lo que no se puede decir sino de decir que no se puede decir: ahí reside la diferencia.

La palabra que nombra se frena en la palabra. No es un juego de palabras sino su impotencia.

La palabra fragmentada, fracturada, quebrada, disociada resulta, como plantea Sergio Rojas, de la interrupción, del corte que hace la violencia a las experiencias históricas individuales y colectivas.

“¿Cómo podría el arte dar cuerpo (inscripción) al acontecimiento de la dictadura, si ésta irrumpe precisamente como una catástrofe en la posibilidad misma de las articulaciones de la historia?”⁴⁸

El trabajo de alguna narrativa es un trabajo crítico que quiere denunciar la presencia de valores hegemónicos que se han alojado mañosamente en los discursos literarios de carácter aparentemente progresista pero que conservan entrelíneas su anclaje a un modelo dominante y excluyente.

⁴⁸ Rojas, Sergio. *Ibid.* Pág. 207

Nunca la literatura ha estado ajena a un sistema de valores y, más aún, ha sido históricamente un vehículo de transmisión de distintos programas filosóficos, religiosos y políticos materializados en las transformaciones sociales dentro de las estructuras de organización institucionales.

3.1 Algunos elementos de la tradición

La tradición literaria argentina desde el siglo diecinueve no es la excepción a esta regla. Ya es casi un lugar común abordar su estudio a partir de dos ejes que la configuran: por un lado, una producción cuyos referentes principales son modelos europeos a los cuales aspira un sector intelectual de la elite urbana como medio de alcanzar, desde la literatura, una anhelada modernidad que marque el salto hacia nuevas formas de organización social y cultural que dejen atrás los lastres del pasado colonial; por otro, una literatura gauchesca que se nutre en las fuentes del acervo popular y que recoge una situación profundamente marginal a los núcleos de poder de la lejana metrópoli. (En esta perspectiva, adquiere bastante sentido la afirmación borgeana sobre el origen del vocablo gaucho como derivación de guacho que indica una ilegitimidad, un rechazo a todo reconocimiento de pertenencia)

Hay que pensar en la existencia de estas dos vertientes antagónicas desde el contexto de la reciente articulación de un estado nacional que impulsa a sus artífices a poner en el centro de sus preocupaciones, la voluntad de consolidación de un país que prontamente adquiriera la categoría de civilizado en detrimento del espacio de la barbarie "llanera" que va perdiendo en proporción inversa al progreso social, su lugar auténtico de inscripción para ser cooptada como formas populares de expresión despojadas de sus particularidades más genuinas en el habla.

Figuras como la de Domingo Faustino Sarmiento son clave en el desarrollo de las ideas y reflexiones en torno a los fundamentos que deben regir la conformación de las sociedades recientemente emancipadas del dominio español. Como para todo intelectual hispanoamericano formado en las corrientes de la ilustración europea, Sarmiento también vio en las transformaciones histórico-sociales de fines del siglo dieciocho y del diecinueve en el viejo continente, los referentes a adoptar para el proyecto de modernización de estas naciones jóvenes.

Así como para la elite argentina cualquier asociación con la cultura europea era una señal de prestigio y la afirmación de una clase que pretendía ser poseedora de una superioridad valórica y cultural que la unía al moderno sujeto europeo, esta misma asociación conllevaba un evidente rechazo a las expresiones populares y gauchescas atribuidas en el imaginario pequeño-burgués a la barbarie como retraso e ignorancia de un mundo salvaje y basto que, desde luego, había que superar.

En Sarmiento, estas afirmaciones categóricas contienen algunos matices y diferencias que caracterizan su ideario nacional y su misma escritura. Así como considera la conveniencia de implementar un modelo europeizante de sociedad como paradigma "civilizatorio", de igual modo plantea la necesidad de establecer formas propias de organización que garanticen la construcción de una identidad auténticamente argentina.

Incorpora a su propuesta el estudio de las formas que manifiesta la barbarie como ejemplo negativo de aquello que impide el progreso. Para él, la adquisición de este conocimiento será aquello que posibilite su superación.

“Sarmiento no solo critica la ausencia del discurso modernizador sino que denuncia la carencia de ese discurso para dar cuenta de la peculiaridad argentina, entiéndase la barbarie esencial de estas regiones del mundo. Se requiere de alguien que escriba desde dentro de esa peculiaridad, alguien que la recree desde la escritura”.⁴⁹

Su obra “Facundo” (1835) se ubica en esta dirección a partir de la utilización de la figura del caudillo Juan Facundo Quiroga (1788-1835), partidario de un gobierno federal en las guerras internas luego de la independencia, como ejemplo de aquello que obstaculiza el progreso de la sociedad.

Pero fundamentalmente, lo que está presente en el texto de Sarmiento lo mismo que en otros de la época, es la lucha entre la civilización y la barbarie. Pero así como esta tensión se manifiesta en una irreductible dicotomía cuyos términos se vinculan, por un lado, al espíritu europeo y por otro, a las falencias del universo americano, las fronteras de la competencia crítica para comprender la naturaleza de esta relación parecen desdibujarse en el discurso del intelectual argentino. Por ello, es enfático al señalar la necesidad de una escritura “criolla” que surja de la observación directa y crítica de esta misma lucha porque sólo ella generará un real conocimiento de la situación americana.

Me parece distinguir en este propósito sarmientino, una actualización del valor testimonial de la experiencia como garante de su legitimidad, como fue el caso de los primeros españoles llegados a América al documentar sus impresiones del nuevo mundo. Como en ellos, el espacio de la ficcionalización de la realidad jugó un rol determinante aquí. Esto explicaría el consenso de la crítica para reconocer la dificultad de clasificación de un texto como el “Facundo” que se configura en el cruce de géneros que posibilita su lectura como discurso histórico, narrativo, biográfico, político, etc. Esta mezcla de sus materias es, probablemente, aquello que le ha dado su estatuto de obra fundacional y maestra de la narrativa argentina y una filiación (aunque pueda parecer menos evidente) con textos posteriores que se configuran igualmente en el tránsito discursivo de experiencias escriturales de diversa índole.

“La combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro. Esa forma inclasificable. Se inaugura ahí una gran tradición de la literatura argentina. Uno encuentra la misma mezcla, la misma concordancia y amplitud formal en la “Excursión” de Mansilla, en el “Libro extraño” de Sicardi, en “El museo” de Macedonio, en “Los siete locos (...), en “Adán Buenosayres”, en “Rayuela” y por supuesto en los cuentos de Borges.”⁵⁰

No obstante esta indeterminación genérica en Sarmiento, para críticos como Idelber Avelar, la literatura decimonónica argentina estaba perfectamente acotada en sus formas narrativas.

⁴⁹ Barrera Enderle, Víctor. “La formación del discurso crítico hispanoamericano (1810-1870)” Tesis para optar al grado de Doctor en literatura chilena e hispanoamericana. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, 2005 Pág.245-246

⁵⁰ Piglia, Ricardo. “Crítica y ficción”. Buenos Aires, Editorial Seix Barral, 2000. Pág. 83

“Para narrarse a sí misma, su propia genealogía y proyecto nacional, la elite argentina no hace uso de la ficción, sino más bien de la (auto)biografía (Sarmiento, Mansilla, Cané, etc.). La ficción surge como respuesta a una necesidad diferente, la de narrar a los otros (indios, gauchos, negros, inmigrantes, en una palabra: los bárbaros).”⁵¹

La literatura mantenía la separación entre ficción y no ficción en la creencia de que esta última no sólo garantizaba en la escritura la solemnidad e importancia de los temas propios de la elite sino también la corrección y pureza idiomáticas de un español no contaminado aún por formas del habla popular y extranjera.

Esta categorización sería oportunamente desestabilizada por Jorge Luis Borges quien permanentemente utilizará estas polaridades, desmontándolas.

Otra característica no menos importante para la tradición literaria rioplatense es la aparición en esta escritura de un sujeto crítico a partir de una voluntad de conocimiento de estas particularidades del ser argentino y sus reales necesidades que posibiliten definir su verdadera identidad hispanoamericana y local en una relación de admiración del mundo europeo pero también de independencia.

“Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país donde se toman, los usos, sorprendentes, y originales los caracteres.”⁵²

Pese a ser un escritor del siglo veinte, Jorge Luis Borges es para Ricardo Piglia, la figura que clausura literariamente el siglo anterior. En su obra están presentes permanentemente las dos fuentes que constituyen la tradición narrativa trasandina: lo europeizante y culto y lo popular así como un diálogo permanente entre ficción y no ficción. Sin embargo, estos ejes que se exponen con aparente claridad en su escritura, manifiestan también una crisis de representación de sus particularidades.

El innegable y apabullante “culturalismo” borgeano sería para Piglia, una voluntad de parodia al deseo pretencioso de la clase dominante por vincularse al prestigio intelectual del viejo continente y que en su escritura se expresa en las constantes citas, en referencias a desconocidos u olvidados autores del pasado, en una amplia exhibición de su conocimiento de antiguas tradiciones narrativas (verdaderas o no) fundadoras de culturas milenarias, etc. Este despliegue exagerado estaría dando cuenta del vaciamiento de sentidos en el bagaje cultural que ha caracterizado a la literatura decimonónica como objeto de status social.

Asimismo, el interés permanente por los valores genuinos y vitales del mundo gaucho presente en numerosos relatos borgeanos expresa, sin embargo, la marca de su derrota frente al avance sostenido de un modelo de sociedad que desvaloriza y excluye toda forma de existencia que no se asimile a la marcha del progreso. La paulatina desaparición del mundo popular del hombre de la pampa se inscribe en esta lógica de la institucionalidad

⁵¹ Avelar, Idelber. *Ibid.* Pág.129-130

⁵² Sarmiento, Domingo Faustino. “Facundo”. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 1974. Pág. 19

modernizadora que ve en el gaucho no solo al bárbaro sino también la anacronía de una figura que pertenece a un pasado del cual la nación se quiere desligar. El triunfo de la civilización ha condenado un mundo y su sistema de valores y lo que queda de su espíritu libre y fuerte es un triste remedo de hombres asimilados a una estructura que los hacina en las miserables periferias de la ciudad. Es, ciertamente, un tránsito de marginalidad a marginalidad pero la vida en la pampa argentina tuvo al menos en el imaginario escritural de autores como José Hernández, el heroísmo romántico y ejemplar del hombre soberano en trato directo con la naturaleza.

El cierre de la tradición que habría realizado Borges, según sostienen Avelar y Piglia en textos anteriormente citados, se verificaría en las “vueltas de tuerca” a estos ejes que la articulan y su lectura (escritura) desestabilizaría sus paradigmas con la mirada crítica del que comprende las razones profundas de su descomposición.

En esta perspectiva de la clausura borgeana del siglo diecinueve, quienes realizarían la apertura de la modernidad literaria del siguiente siglo serán Roberto Arlt y Macedonio Fernández.

En el caso de Arlt, es quien trabaja desde la realidad de la mezcla lingüística lejos de la idealizada estilización del español.

Su escritura se articula en la fragmentariedad y la fusión, no sólo de las diferentes formas de habla existentes en el país sino en la concurrencia de lenguajes de la más variada naturaleza que se agregan a esta mixtura heterogénea y viva que conforma la lengua argentina. Tal como sugiere Avelar, no hay en él una utilización artificiosa del habla popular sino que ésta es recogida en su escritura con la propiedad de quien está constituido por esa misma mezcla: hijo de inmigrantes de habla alemana e italiana instalados en la periferia bonaerense, el muchacho Arlt creció en la calle, empapándose de la fisonomía múltiple y compleja de una gran ciudad y su cultura diversa. Sin embargo, es también la gran ciudad la expresión más cruda del andamiaje social que dicta sus pertenencias y exclusiones a partir de la lógica del dinero y el poder.

La modernidad del autor de “El juguete rabioso” y “Los siete locos”, se manifiesta en su capacidad de revelar las maquinaciones y conspiraciones de la política argentina que se mueve, según su mirada, en el interés del lucro y el enriquecimiento ilegítimos. En la medida en que maquinación y conspiración son constitutivos de toda ficción, lo que hace Arlt es denunciar el carácter ficcional de la sociedad para la cual, el dinero es su fundamento primordial. Los personajes arltianos se mueven a contramano de la lógica del mercado en la medida en que sus propósitos no se fundan en un afán de acumulación y multiplicación sino en su contrario, el gasto. La naturaleza equívoca del dinero es aquello que está en el centro de las reflexiones del escritor quien cuestiona la legitimidad del poder estatal que autentifica su fabricación como moneda válida de cambio. Decíamos que sus personajes se mueven en dirección contraria del sistema económico porque alteran su modelo falsificando billetes y destruyendo su carácter “consagrado”.

“La fabricación de pequeños aparatos encuentran su modelo definitivo en la producción del dinero, la cual se convierte en alegoría misma de la tecnología. El dinero como techne diabólica, moderna y faustiana”.⁵³

Desde las particularidades del objeto dinero como alegoría de la técnica, es decir, de la reproductibilidad como fenómeno esencialmente moderno, Arlt se plantea la naturaleza de una sociedad construida en los paradigmas de esta modernidad que, en esta posibilidad

⁵³ Avelar, Idelber. *Ibid.* Pág. 134-135

siempre creciente de reproductibilidad cultural, ha perdido la fuerza aurática depositada en sus objetos, dando paso a un sistema que se funda, gracias a ella, en la factibilidad de falsificación generalizada.

La vigencia de la obra de Arlt puede explicarse a partir de las mezclas culturales que confluyen en su escritura y de su lucidez corrosiva para mostrar la trastienda del programa político-económico moderno del estado argentino, revelando sus vicios y contradicciones, sus juegos de poder y la demagogia de sus discursos que opera como cortina de humo a la evidencia de sus desigualdades. La escritura arltiana instala la ficción en un vínculo estrecho con la política, del mismo modo que lo hiciera casi un siglo antes José Mármol, inaugurando doblemente el género con su novela política "Amalia".

Uno de los hechos sorprendentes en Macedonio Fernández es la explicitación del deseo de borramiento de su nombre y sus huellas de su obra narrativa, cuestión que sería, precisamente, uno de los puntos de reflexión de la teoría literaria de la segunda mitad del siglo pasado, a partir de la función y constitución del sujeto autorial y su presencia/ausencia en el texto.

El problema de la renuncia a la identidad que expresa Macedonio, remite al problema de la imposibilidad de originalidad como rasgo constitutivo de toda la literatura, fenómeno que hemos abordado en una parte de este trabajo y que está igualmente enunciado al inicio de su obra póstuma.

“Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aun no había creado el mundo, todavía no había nada. También eso ya me lo han dicho, repuso quizá desde la vieja hendida Nada. Y comenzó.”⁵⁴

Del mismo modo, esta voluntad de anonimato para sus escritos provocaría su lectura fuera de todo contexto, de toda vinculación biográfica, como un artefacto suspendido en medio de esa nada y que debe ser descifrado como un enigma "que mira al futuro" como plantea Avelar.

La idea de circulación que expresa este fragmento está, a mi juicio, en la dirección del origen inalcanzable que actuaría, en la evidencia de sus múltiples prólogos, como un reverso simétrico del diferimiento al desarrollo de la novela que implicaría su fijación.

⁵⁴ Fernández, Macedonio. "Museo de la Novela de la Eterna". Madrid, ALLCA XX / Editorial Universitaria, 1977. Pág. 8

4. Conclusión

Este abreviado recorrido por la tradición argentina (desde luego, enormemente insuficiente y general), se explica en mi intención de engarzarla brevemente con el texto de Juan Forn en el intento de encontrar en él, la presencia de algunos elementos determinantes de las primeras literaturas nacionales.

Lo primero que puedo destacar es la situación de crisis manifiesta que atraviesa las páginas de “María Domecq”. Es evidente que la experiencia del derrumbe será la superficie de inscripción desde donde se generará el discurso y lo que pretende conseguir es desnudar los mecanismos que han ocultado o eludido los pecados aparentemente consustanciales al ejercicio de gobernar.

Esta idea de derrumbe y descomposición ha permanecido como una constante en los discursos de aquellos escritores que han elegido abordar en sus escrituras, las condiciones históricas del presente que les toca vivir como resultado de un largo historial de violencia y exclusión.

Por otro lado, la conciencia del choque de culturas en la formación del ser argentino como resultado de una situación “babélica”, como le llaman, les permite trabajar desde la mezcla de toda índole con la naturalidad de quién sabe que no es otra su constitución.

La utilización del género biográfico será un recurso tempranamente incorporado a la tradición argentina pero si antes señalaba la forma literaria que debía utilizarse para hablar de la elite, con el tiempo sería el modo de narrar la experiencia individual desde el quiebre y la ruptura de un mundo atravesado por la violencia y la derrota.

Quisiera agregar, por último, que la decisión de trabajar con este texto de Forn nació de la impresión que me causó su primera lectura.

La sobriedad de su escritura, la contención de la voz de su narrador, la utilización de diferentes géneros y materias discursivas, lo que faltaba en la historia, etc., me inclinaron por este texto que me acompañaría y ocuparía por largos meses.

Ya sabemos que las elecciones pocas veces son inocentes y, sin necesidad de entrar en interpretaciones psicológicas, puedo comprender que ciertos nudos narrativos me resonaron en forma particular. Quisiera precisar, sin embargo, que esta vinculación emocional no responde a similitudes y equivalencias entre unos hechos consignados en un relato ficcional y aquellos que guarda la propia memoria sino que esta filiación surge, más bien, en los espacios abiertos del discurso desde donde las historias pueden dialogar.

La aparente mansedumbre del texto de Forn se revelaría a continuación como esas aguas quietas que bajo su superficie muestran su verdadera potencia. La fuerza del texto radicó para mí en la apertura de “flancos” que me condujeron por recorridos que, apurados, apretados, siempre insuficientes y titubeantes, me permitieron, tal vez por primera vez, enfrentar con mayor persistencia, un desafío reflexivo y escritural.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio: Profanaciones. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005
- Avelar, Idelber: Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000
- Barrera Enderle, Víctor: La formación del discurso crítico hispanoamericano (1810-1870) Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2005
- Benjamin, Walter: El origen del drama barroco alemán. Madrid, Editorial Taurus, 1990.
- Cerda, Martín: La palabra quebrada. Ensayo sobre el ensayo. Santiago, Tajamar Editores, 2005.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain: Diccionario de los símbolos. Barcelona, Editorial Herder, 1991.
- De Man, Paul: La ideología estética. Madrid, Editorial Cátedra, 1998.
- De Man, Paul: Visión y ceguera. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Derrida, Jacques: De la Gramatología. México, Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- Derrida, Jacques: El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Versión digital
- Derrida, Jacques: El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales. Proyecto A Ediciones.
- Derrida, Jacques: Glas. Paris, Editions Galilée, 1974
- Forn, Juan: María Domecq. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.
- Hernández, Miguel: Obras Completas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1960
- Kay, Ronald: Del espacio de acá. Señales para una mirada americana. Santiago, Editores Asociados, 1980
- Krysinski, Wladimir: Subjectum Comparationis: las incidencias del sujeto en el discurso en Teoría Literaria. México, Siglo Veintiuno Editores
- Nancy, Jean-Luc: Corpus. Madrid, Editorial Arena Libros, 2003
- Nietzsche, Friedrich: El nacimiento de la tragedia. Madrid, Alianza Editorial, 1973
- Oyarzún, Pablo: La letra volada. Santiago, Ediciones de la Universidad Diego Portales, 2009
- Piglia, Ricardo: Crítica y ficción. Buenos Aires, Editorial Seix Barral, 2000
- Richards, Nelly: Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000
- Rojas, Sergio: Materiales para una historia de la subjetividad. Santiago, Editorial La Montaña Blanca, 1999

Sarmiento, Domingo Faustino: Facundo. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 1974

Schopf, Federico: Más allá del optimismo crítico.

White, Hayden: El texto histórico como artefacto literario. Barcelona, Ediciones Paidós