

Kamenszain, Tamara
Una intimidad inofensiva : los que escriben con lo que
hay / Tamara Kamenszain. - 1a ed. - Ciudad Autónoma
de Buenos Aires : Eterna Cadencia Editora, 2016
144 p. ; 22x14 cm.

ISBN 978-987-712-097-4

1. Ensayo Literario. I. Título.
CDD A864

ÍNDICE

CAPÍTULO I. Novelas detenidas, poemas que avanzan	9
CAPÍTULO II. Basta de escribir novelas o la intimidad última	37
CAPÍTULO III. Neobarroco, neobarroso, neobarroso. Derivas de la sucesión perlongheriana	69
CAPÍTULO IV. Políticas del testimonio inofensivo	99
EPILOGO ÍNTIMO. Narrarse a sí misma-versificar a la otra (El caso Molloy-Kamenszain)	115

© 2016, Tamara Kamenszain

© 2016, ETERNA CADENCIA S.R.L.

Primera edición: abril de 2016

Publicado por ETERNA CADENCIA EDITORA
Honduras 5582 (C1414BND) Buenos Aires
editorial@eternacadencia.com
www.eternacadencia.com

ISBN 978-987-712-097-4

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina / *Printed in Argentina*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, sea mecánico o electrónico,
sin la autorización por escrito de los titulares del copyright.

CAPÍTULO I

Novelas detenidas,
poemas que avanzan

¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética musical sin ritmo y sin rima, suficientemente ágil para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?

CHARLES BAUDELAIRE

Intimidad, experiencia, escrituras del yo, subjetivación, desubjetivación son todos conceptos con los que hoy se piensa y desde los que hoy se escribe narrativa. Mientras tanto, la poesía viene enfrentándose, desde sus orígenes, con la implicancia que estos conceptos tienen en su práctica. Hoy, casi a la vuelta de todo un siglo de intensa investigación al respecto, después del giro copernicano que desplazó el foco de la esfera del enunciado para ponerlo sobre la enunciación, nos encontramos, tanto en la poesía como en la narrativa, con una búsqueda que intenta insuflarle vida al adelgazado yo enunciativo del formalismo. Y lo que resulta es una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo que se hace presente en esa operatoria. Así, se podría decir que ahora es la actividad del poema la que hace

“del texto entero un yo”.¹ Es decir, que el poema no podría ser considerado ya la resultante estática –ni estética– de un yo y/o de un mundo, sino que yo y mundo confunden ahora sus límites, impulsados por la actividad del poema. Una actividad que no se aloja con exclusividad en el interior de la lengua ni responde al campo acotado del signo, sino que, al caerse por fuera de esos límites, se ve modificada en forma permanente por la vida, la experiencia, la “historicidad”² o como se quiera llamar a ese campo de afectos y efectos que no se dejan detener. Entonces, queda claro que en esta actividad afectiva que llamamos poesía habría una subjetivización permanente. Pero esto no quiere decir que el poema pase a depender de un sujeto, sea este lingüístico o psicológico. El poema entero se corresponde ahora con ese sujeto que, así entendido, queda sometido, a su vez, a una permanente actividad desubjetivante que lo descoloca de sus límites identitarios.

Es en este punto donde las aventuras de la poesía y las de la narrativa se vuelven a encontrar. Pero ahora es la poesía la que parece necesitar pedirle prestado algo a la narrativa. Es que ese poema-sujeto, en su actividad desbordada, se dispone a expandir su campo de acción y para eso necesita echar mano de recursos que lo conecten con su propia historicidad. Así es

¹ Henri Meschonnic llama “sujeto de la reenumeración” a ese yo que emerge de semejante texto: “Sólo hay sujeto de la escritura cuando hay transformación del sujeto de la escritura en sujeto de re-enunciación” (Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol/Urquidí, 2007, p. 72).

² Meschonnic asocia este término no con la historia, sino con su transformación. La historicidad del lenguaje, entonces, consistiría en su subjetivación, y al fenómeno de inscripción de un sujeto en su historia él lo llama “ritmo”, un irreversible al que el sujeto no deja de volver y que tiene que ver con la oralidad y con la épica (ibíd.).

como empieza a recurrir a los tiempos pretéritos, aliados indiscutibles de la narrativa. Porque si es cierto que la poesía, aunque esté escrita en pasado, se escribe siempre en presente o, para decirlo en otras palabras, si es cierto que la poesía presenta el presente, ahora el pretérito vendría a tratar de impedir que el yo quede preso de un presente puramente enunciativo. Con la narrativa actual parece suceder lo contrario: implementando una primera persona que se actualiza en su presente –como se actualizan los blogs, Facebook o Twitter– se busca ponerle freno a aquel narrador tradicional en tercera, caído en un mundo ficcional cuyas fabulaciones dependen unilateralmente del uso del pretérito. Un pretérito estático, lineal y totalmente desentendido de los avatares del presente.

Entonces, parece ser que subidos a algo así como un presente del pretérito, narradores y poetas se encuentran hoy caminando el tiempo-espacio de sus historias detenidas o, lo que es lo mismo, de sus poemas que avanzan.

ABRIRSE HACIA LA PROSA

En su minilibro *Dantesco*,³ la poeta Roberta Iannamico se sube a esta paradójica modalidad verbal con el fin de emprender una caminata que dura todo el libro (es decir, 14 páginas). Como Dante, que se hace guiar por Virgilio para transitar el largo viaje por su *Divina comedia*, Iannamico se hará guiar por Dante para emprender su brevísimo periplo dantesco. Con el pie que le aporta un epígrafe del poeta (“No con palabras, con mejor acero / si el juicio en el camino no tropieza”), el libro arranca, y lo hace, como disponiéndose a contar nos el cuento, en pretérito imperfecto:

³ Iannamico, Roberta, *Dantesco*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2006.

Era el mejor día de primavera
después de haber tomado refugio
en la casa de Patricia
descansado comido y bebido
emprendí el regreso
Patricia me acompañaría
hasta mitad de camino

Este relato escandido continúa así, dando cuenta de acontecimientos pasados que, con el golpe que cada corte de verso les propina, van reponiendo su capacidad poética de presentificarse. “Salir cuando nada te obliga, y seguir tu inspiración, como si el sólo hecho de torcer a derecha o a izquierda fuera en sí mismo un acto esencialmente poético”, nos dice Walter Benjamin citando a Edmond Jaloux en relación con la actividad del *flâneur*.⁴ Este parece ser el espíritu que guía la travesía de Iannamico.

Nos vamos enterando así de ascensos y descensos, cruces con árboles, pájaros, ramas que, rozándose con quien camina, producen estados de ánimo que van desde el temor hasta un bienestar que la hablante define como enamoramiento:

a los costados de la entrada
hermosos árboles
eran los guardianes
y yo quedé en ese instante
por completo enamorada
decía ahhhhh, ahhhh

⁴ Jaloux, Edmond, “Le dernier flâneur”, en *Le Temps*, 22 de mayo de 1936. Citado por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 439.

Cuando después del amor aparece el temor —es decir, cuando, como lo había previsto Dante, el juicio en el camino tropieza—, la hablante remonta por dentro, como a través de un túnel, el presente de la escritura, pero solo para comprobar que no le sirve. Entonces lo abandona y sigue de largo. Veámos cómo lo dice:

un águila mora
fue el primer ser que vi
planeaba en círculos
por encima mío
me asustaba un poco
su cercanía
su vuelo rasante y su canto
y me di cuenta
que no se puede decir con letras
el canto de un pájaro
si quisiera escribirlo acá
no podría
tomé el ritmo de ese canto
para caminar

Y así, en concordancia nuevamente con el epígrafe de Dante, parece ser que no es con palabras sino con mejor acero como se logra avanzar en una travesía. Iannamico lo sabe y en vez de quedarse presa en el presente enunciativo (“si quisiera escribirlo acá no podría”) elige subirse al ritmo y encuentra ahí las coordenadas para seguir a salvo en su peregrinaje. Es que, en el ritmo, “no es sonido lo que se oye, sino sujeto”.⁵ Ritmo ahora entendido no como el producto mecánico de una imposición métrica, sino como la particular inscripción que cada sujeto

⁵ Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, ob. cit., p. 209.

hace de su historia ("la organización continua de un lenguaje por un sujeto"⁶). Lo que se escucha ahora son golpes de oralidad, un concepto que, redefinido por Meschonnic, aludiría —a diferencia del habla— más a lo que cada sujeto hace con el lenguaje que a lo que dice. Así es como Iannamico, que elige no quedarse detenida en el presente de la letra, se ocupa de caminar montada sobre el ritmo a lo largo de un pretérito presente que, de atrás para adelante, la va empujando hacia la prosa.

*Aprive per prosa*⁷ llamaba Dante a aquella exposición que daba fundamento a la poesía y que los trovadores definían como la *razo*, algo así como la razón del poema. Nos referimos a esas prosas que en *Vita Nuova* se van alternando con los poemas y que para Agamben no son otra cosa que el antecedente mismo de la novela. Porque si la poesía del *dolce stil novo* es concebida como morada del amor —ese indecible al que Iannamico se aproxima con el *Abbbb*... *Abbbb*— la lírica, que siempre se atiene al dictado del amor, está

necesariamente vacía, siempre herida a orillas de un día que siempre se ha puesto, ella no tiene, literalmente, nada que decir ni qué contar. Mas gracias a esta sobria, estremada demora de la palabra poética al principio, se genera por primera vez en el recuerdo y en la palabra aquel espacio de lo vivido, que el narrador recoge como materia de su cuento.⁸

La *razo*, entonces, ese paso de poesía que camina hacia la prosa, sería "la novela con la que el narrador se limita a sí mis-

⁶ Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, ibid., p. 148.

⁷ Citado por Giorgio Agamben en *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1988, p. 33.

⁸ *Ibid.*, pp. 34 y 35.

mo con el fin de ejemplificarse"⁹. Sin embargo, a diferencia del paradigma autobiográfico moderno que parece basarse en el supuesto de que lo que acontece en la vida después se transforma en materia del poema —*Confieso que he vivido*, declara Neruda en su autobiografía para justificar su poesía—, en la *razo* estaríamos ante la fábula de una vida que tiene su origen en la indecible experiencia poética llamada Amor.

Ahora bien, en el caso de *Dantesco, razo* y poema ya no se diferencian. La hablante, que poetiza enamorada, nos va al mismo tiempo desplegando las vicisitudes de su hacer (más que las de su decir). Y lo hace subida al ritmo, esa historicidad que escande el pretérito con golpes de presente. De vuelta de los avatares del sujeto de la enunciación, sin ingenuidad alguna, ella sabe que podría intentar "escribir" —de hecho, los obstáculos del camino la tientan— pero en cambio elige, con total impunidad, caminar. Así es como arriba al final sin sorpresas. Sin lirismos que la saquen del camino pero también sin invenciones narrativas que le compliquen la llegada, arriba a tiempo, sin nada nuevo para contar, a ese lugar que llama "mi aldea". Veamos con qué pie llega:

siguiendo ese camino
que extrañamente aparecía ante mí
llegué al arroyo
crucé el arroyo
por una hilera de piedras
allí dispuesta
una piedra muy grande
por la que tenía que pasar
era como una cabeza calva

⁹ Agamben, Giorgio, *The end of the poem*, Stanford University Press, 1999, p. 81 (la traducción es mía).

con pastos como pelos
en forma de corona
me pareció la cabeza del Dante
o de mi abuelo Pascual
que sin duda se le parecería
Pascual "Iann Amico"
(el amigo de Juan)
me reencontré con el arroyo
como con un hermano
era en la orilla
una plataforma de piedras
me imaginé un lugar
para officiar ceremonias
ahí hice pis
di media vuelta y pasé otro alambrado
el sol justo se ponía
y yo entraba en mi aldea.

Queda claro, al concluir la lectura de este libro, que las tentaciones de escribir –en el sentido de someterse a una pura flexión enunciativa– están a la vista durante todo el recorrido: al principio, aparece junto con el miedo la tentación de “decir con letras” el canto del águila, mientras que, sobre el final, una piedra parece querer transformarse en metáfora de la cabeza de Dante. Sin embargo, la hablante no se detiene y solo dice “me pareció la cabeza del Dante” para seguir de largo topándose con otros parecidos. Después, casi al final del camino, declara que imaginó que una plataforma de piedras era un lugar apropiado para officiar ceremonias. Pero, en vez de dejarse tentar con los recursos formales que le ofrece el despliegue de la imaginación, ella prefiere usar ese lugar para hacer pis. Así, la ceremonia imaginada se vuelve real. Como se ve, ante el riesgo de religar –Agamben define *religión* como “aquello que sustrae cosas, lugares, animales o per-

sonas del uso común y los transfiere a una esfera separada” –¹⁰ aquí se opta siempre por la utilidad, y ese tipo de profanación –extraer el valor de uso de lo que podría quedar detenido en una vitrina, en este caso la vitrina “poética” – sirve para avanzar, para hacer. Spinoza llama *ética* a “las acciones y las pasiones de las que algo es capaz”.¹¹ Una potencia, entonces, que si se detiene se traiciona a sí misma. Los afectos que se corresponden con el aumento de la potencia son, para el filósofo, los que pertenecen al campo de la alegría. Campo en el que parece situarse esta actividad permanente que, de la poesía a la prosa, va desplegando una poeta salida de sí, identificada alegremente con el mundo, que, sobre el final, toma el perimetro acotado de la propia aldea como una de las formas de volver a casa.

FORMAS DE VOLVER A CASA

Según Benjamin, la burguesía francesa del siglo XIX, para resarcirse en la gran ciudad de la pérdida del rastro de la vida privada, “transforma la propia casa en una especie de estuche, una funda del hombre en la que este queda embutido con todos sus accesorios”.¹² Más de un siglo después, nos encontramos hoy con escritores cuyas casas de puertas abiertas confunden sus límites con el exterior. Así, lejos de encapsularse en el museo de sus posesiones pero lejos también de ausen-

¹⁰ Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 98.

¹¹ Citado por Gilles Deleuze en *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus, 2003, p. 50.

¹² Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1990, p. 61.

tarse en las abstracciones de un no lugar, ellos entran y salen en una continuidad sin sobresaltos.

Marcelo Matthey, en su libro *Sobre cosas que me han pasado*,¹³ naturaliza al extremo este pasaje exterior-interior y viceversa, hasta el límite de situar en ese hilo debilísimo, despojado de cualquier densidad dramática, el único argumento de su casi inexistente relato. Como aquel potencial de alegría que parecía dirigir el desplazamiento *post-flâneur* de Iannamico, Matthey nos dice, en la entrevista incluida en el libro, que sus escritos son la resultante de una emoción: en este caso, la que le provoca percibir en las cosas “algún rasgo de continuidad”.¹⁴ Según este escritor, que se desempeña al mismo tiempo y sin solución de continuidad como ingeniero hidráulico y antropólogo, “los cambios bruscos son extraños, no les creo”. Así es como, a través de una serie de prosas fechadas que toman el formato del diario íntimo, nos va comunicando trayectos cortos y acotados donde, desde una lectura acostumbrada a los cambios de peripecias narrativas, se podría decir que —como lo constata en un tramo el mismo autor— “no pasa nada”:

26 de septiembre

Me acuerdo que durante mi viaje de ida a Antofagasta el bus paró en Huentelauquén como una media hora más o menos. La mayoría de los pasajeros aprovecharon para almorzar, pero yo preferí no comer nada y mientras tanto caminé un poco hacia el mar. En toda esa parte había más que nada dunas, algunas casas y muy poca gente, por eso más que nada lo que se escuchaba era el viento.

¹³ Matthey, Marcelo, *Sobre cosas que me han pasado*, Buenos Aires, Mansalva, 2013.

¹⁴ *Ibid.*, entrevista de Cristóbal Joannon, p. 115.

Atravesé un hilito de agua bebiendo, seguí hasta una duna alta y desde arriba miré hacia todos lados. Me quedé un momento ahí. Tuve luego la sensación de estar cerca de conocer algo, así que me quedé un poco más pero no pasó nada.

Después volví y como a las cuatro seguimos el viaje.

Sin embargo, la cualidad de esta “nada” es muy diferente de la que Michel de Certeau encuentra en la actividad del caminante urbano: “andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio”.¹⁵ Para De Certeau, el acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación a la lengua. Desde esta mirada orientada hacia lo textual, los desvíos del caminante —que podríamos imaginar como una especie de *flâneur* formalista— estarían en relación directa con el funcionamiento de los tropos (dar vuelta la calle se equipararía a dar vuelta la frase). En ese sentido, el andar urbano, como la elipsis en la escritura, estaría abriendo “ausencias en el *continuum* espacial”. Caminando por la vereda opuesta, cuando Matthey constata que “no pasó nada” es justamente cuando encuentra ese rasgo de continuidad que lo inspira para comunicarnos sobre las “cosas que han pasado”.

El pasar de los hechos, la linealidad de su presencia en un continuo transparente y despojado de vueltas retóricas, lleva a que el escritor *post-flâneur* arriesgue una declaración que desde el formalismo podría sonar anacrónica: “hay una sola forma de decir las cosas”. Matthey aclara que a veces hasta le resulta “vergonzoso”¹⁶ decir las cosas de esa única manera porque el que las escribe así puede aparecer como

¹⁵ De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 116.

¹⁶ Matthey, Marcelo, *Sobre cosas que me han pasado*, *ibid.*

poco inteligente o carente de ideas. Es que él parece intuir que semejante despojamiento puede intranquilizar tanto al lector acostumbrado a leer la realidad a través de un velo ficcional como a aquel otro que, desde Mallarmé en adelante, espera del uso de la elipsis alguna clave que lo conecte con lo no decible. Si los escritores del formalismo buscaron suspender el *continuum* de la linealidad para poder develar que no todo es contenido, ahora Matthey o Iannamico parecen buscar en la continuidad una nueva dirección por donde caminar, una especie de grado cero de la verosimilitud que, más que señalar un estado de escritura, parece querer acercarnos al particular estado en el que el caminante se encuentra con las cosas. No es que las observe ni tampoco que las espíe. Ya Benjamin había distinguido entre el *flâneur* y el mirón, diciendo que, mientras el mirón desaparece porque queda absorbido por el mundo exterior, el *flâneur* se man- tiene siempre en posesión de su individualidad. Sin embargo, el trajinar de Matthey en su camino —que siempre ya es un camino de vuelta— no se deja tentar por la exterioridad, pero tampoco por una supuesta interioridad que lo determi- ne como individuo:

De vuelta me paré en una esquina de la primera cuadra, ahí donde hay una calle sin salida y una casa antigua bien bonita, de tres pisos con un altílo chico. Se me ocurrió entrar a esa ca- lle por si acaso al caminar cerca de las personas que estaban allí podía aclarar algunas de las cosas que me interesan. Pero no entré y seguí caminando.

Al referirse en este fragmento a “las cosas que me intere- san”, queda claro que el caminante no deambula en pos de ninguna identidad. Con indiferencia descriptiva al mismo tiempo que sin densidad reflexiva alguna, su decir monosé- mico (“una única forma de decir las cosas”) solo alcanza para

comunicar “la exigua catadura de la experiencia”.¹⁷ Así, lo que nos llega como lectores es el descarte de lo que merece ser pa- sado a la letra escrita. Un resto que da cuenta de lo más co- mún: por un lado, la vida que todos vivimos y, por lo mismo, una vida nada excepcional, de entrecasa (a Matthey le intere- sa “decir cosas que se dicen en la casa, cosas triviales”¹⁸). Es que en estas “cosas que me han pasado” se declina una me- moria sin densidad —sin trauma, sin shock¹⁹ — donde el insis- tente “no pasó nada”, que desinfla siempre cualquier amago de intriga, lo que en realidad anuncia entre líneas es que no pasó nada grave. Porque la gravedad de la ausencia, aquel hondo agujero del dualismo entre palabras y cosas que llevó a Pizarnik a preguntarse “si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré?”, queda aquí resuelta de antemano. Cuando el fan- tasma de la abstracción adviene —en Iannamico la tentación de “escribir”, en Matthey la de “conocer” — se opta por volver a casa. Esta vuelta que siempre se consume porque es parte de la continuidad —“después vuelvo y no hay ni siquiera concien- cia de que llegué a casa y de que estaba adentro o afuera de ella” — marca un nuevo tipo de *happy ending* donde la felicidad ya no consiste en que todo salga bien, sino en que todo siem- pre continúe pasando por casa. Así, una tranquilidad domés- tica de puertas abiertas funciona como reaseguro infantil fren- te a las dramáticas abstracciones adultas.

¹⁷ Merino, Roberto, “Contra los fines de semana”, en Matthey, Marcelo, *Sobre cosas que me han pasado*, ob. cit., p. 124.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Benjamin, basándose en el concepto freudiano de experiencia traumá- tica, dice que “Baudelaire ha colocado la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico” (Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo*, ob. cit., p. 131). En ciertas escrituras de hoy, en cambio, esa vivencia neurótica parece no existir.

El comienzo de *Formas de volver a casa*²⁰ de Alejandro Zambra refuerza de entrada el señalamiento que ya está implícito en el título y que le adelanta al lector un final sin sobresaltos:

Una vez me perdí, a los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos —seguí buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no.

Hacer caso omiso del dualismo afuera-adentro, brújula por la que se guio siempre la generación de los padres, permite al hijo volver a casa sin sobresaltos, mientras que son los padres los que ahora parecen no saber regresar. Avanzando “con mejor acero” más que con palabras —como le pedía Dante a Iannamico— este caminante no necesitará de un trayecto predeterminado para arribar a un final feliz. Es que el libro de Zambra se estructura sobre una espiral de tiempo que nos devuelve siempre al presente. Esto permite que el protagonista no se pierda nunca. La dirección postal de la casa familiar, esa de la memoria infantil, se va actualizando a diario para transcribir la fecha de hoy en la numeración de siempre. Así, lo que va cambiando en las formas de volver a casa nos señalará, al mismo tiempo, aquello que se mantiene siempre igual. Tal vez sea por eso que, equidistantes de la prosa y de la poesía, ciertos textos con los que hoy nos encontramos se sienten cómodos tomando, de un modo u otro, el formato del diario, único artificio narrativo que los reenvía desde el pretérito al presente íntimo de la poesía. Monti, el personaje que mono-

²⁰ Zambra, Alejandro, *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2011.

loga en la pieza teatral *Spam* de Rafael Spregelburd, parece reflexionar en esa dirección cuando dice: “Así que no podemos deducir gran cosa de estas formas de vida del pasado. / Y sólo podemos vivir en el presente. / Y toda historia es poesía. / Todo es poesía”.²¹ Al final de la pieza, cuando este personaje, que va armando su particular diario íntimo en espiral con fechas tomadas al azar de un bolillero, se siente confundido, una voz interior le anuncia que ya “es hora de volver a casa”. Por su parte, el hablante del libro de Zambra consigna —en este texto que él define alternativamente como novela y como diario (“semanas sin escribir en el diario”)— el estado en el que la escritura se presenta, caminando sin avanzar hacia la novela y avanzando sin caminar hacia la poesía:

Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona. De tercera a primera, incluso a segunda. Alejo y acero al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios [...]. Y luego, al despertar, escribo versos y descubro que eso era todo: recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir una música genuina, nada de novelas, nada de excusas.

El guion de *Spam*, por su parte, está escrito todo en verso y esto (según nos comentó su autor) con el fin de memorizarlo mejor. Sin embargo, ni rima ni métrica proporcionan a este texto regla mnemotécnica alguna en la cual apoyarse. Spregelburd, como Zambra, también parece estar pidiéndole a la poesía una “música genuina”, una particular fuente de inspiración que le permita avanzar. Recordemos que Iannamico, para inspirarse, se había montado sobre el ritmo de un pretérito presente que, de atrás para adelante, la iba empujando

²¹ Spregelburd, Rafael, guion de *Spam*, inédito.

hacia la prosa. Ese ritmo es el que nos deja escuchar cómo un sujeto se inscribe en su historia (“un irreversible al que el sujeto no deja de volver”²²). Esta forma afectiva de contar descontando es la que le hace decir a Monti que “toda historia es poesía”. Poesía entendida también, por qué no, como el proyecto luminoso de una novela que —presa en el ritmo oscuro que le va marcando el formato de diario— no quiere ni puede terminar de realizarse.

UNA NOVELA LUMINOSA

En vez de la cinta para ejercitarse, Mario Levrero, caminante de interiores, dispone del programa Word de la computadora que le garantiza lo único que él, al igual que Marcelo Matthey, busca: la continuidad. Porque su deporte es la escritura y quiere ejercitarse a diario (“no importa con qué asunto”). Ya lo había intentado en *El discurso vacío*²³ a través de la práctica de la caligrafía. En *La novela luminosa*²⁴ buscará “asociar la computadora con la escritura” para escribir todos los días y, como lo que mejor parece acompañar esta ejercitación periódica es el formato del diario, Levrero lo asumirá con obsesividad extrema. Así es como día, hora y minuto se irán consiguiendo frenéticamente, proponiéndole al lector un lugar de *voyeur* —“Pues vea usted la hora que se me ha hecho” — que lo mantendrá distraído con las minucias de la vida diaria del narrador, mientras la promesa de recibir una novela se irá incumpliendo. Entonces bañarse o no hacerlo, comer o dejar

²² Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, ob. cit., p. 94.

²³ Levrero, Mario, *El discurso vacío*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

²⁴ Levrero, Mario, *La novela luminosa*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008.

de comer, dormirse tarde y en consecuencia levantarse tardísimo o directamente no dormir, salir de la casa o quedarse encerrado son los asuntos que irán reteniendo la atención del lector al mismo tiempo que van asegurando, para el narrador, la continuidad de la escritura. Pero esta continuidad es paradojal ya que se presenta, con toda su batería de recursos, para cumplir un único objetivo: la postergación. Procrastinación o “síndrome del estudiante” es el término que la psicología clásica utiliza para definir esa actividad que se posterga al límite sustituyéndola por otra más irrelevante. Entonces, escribir todos los días y mucho se transforma aquí justamente en la actividad irrelevante que ayuda a postergar la verdadera escritura, esa que se autotitula *novela*. En posición de estudiante —ganó una beca para escribir la novela— Levrero tiene plazos de entrega y los posterga escribiendo. El programa Word que se enciende y se apaga todos los días en una franja horaria que devela una jornada laboral más bien oscura le va iluminando al mismo tiempo, en la pantalla blanca, dos momentos de escritura: un presente de minucia apto para procrastinar y un futuro de novela donde debería realizarse lo que se posterga. Es así como en esa investigación deportiva que se emprende a diario buscando resultados futuros es donde se descubre que hay una novela luminosa y otra oscura: “El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros”, concluye el narrador cuya bipolaridad narrativa parece emparentarse con la de Macedonio Fernández.

El utópico gesto de escribir una novela confluye, para Macedonio, en la intersección entre la “primera novela buena” (*Museo de la novela de la Eterna*²⁵) y la “última novela mala”

²⁵ Fernández, Macedonio, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

(*Adriana Buenos Aires*²⁶). Aunque las circunstancias editoriales no se lo permitieron, él pretendía publicarlas juntas "para que el lector no opte por la del género de su predilección desechando a la otra" y, sobre todo, "para que el lector colabore y las desconfunda". Levrero parece venir a representar a ese lector activo que Macedonio convoca con el fin de saber algo más acerca de su propia aventura literaria. Una aventura que parece no tener antecedentes. En el "prólogo final" que cierra *Museo de la novela de la Eterna* y que se titula "Al que quiera escribir esta novela", Macedonio declara:

Será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro [...] para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprime, enmienda, cambie, pero, si acaso, que algo quede.

No hay duda de que Mario Levrero recoge el guante de este desafío macedoniano. No es casual que hacia el final de *La novela luminosa* él defina su propio libro como "una muestra o museo de historias inconclusas". Se podría decir que ya desde el índice los dos libros se hermanan: ambos procrastinan la novela propiamente dicha (esa que proponen en el título) cediéndole a la categoría prólogo casi toda la extensión del volumen. Las novelas que resultan de semejante confinamiento pasan a ser, en ambos casos, una suerte de epílogo. Epílogo de una investigación siempre inconclusa que oscila entre ge-

²⁶ Fernández, Macedonio, *Adriana Buenos Aires*, Buenos Aires, Corregidor, 1974.

netar productos buenos o malos, oscuros o luminosos. Si algo queda relatado en estos procesos novelescos no es otra cosa que el esfuerzo descomunal que cada narrador tiene que hacer para superar los diversos dualismos que, a cada uno en su propia época, lo obligan a optar por uno u otro polo para hacer literatura. En el caso de Macedonio Fernández, metafísica o realismo, idea o relato verosímil son opciones que a principios del siglo XX tironean, alternativamente, lo que se considerará buena o mala literatura. A fines del mismo siglo, Levrero consigna que el hacer caso omiso del dualismo que separa realidad de subjetividad provoca efectos simultáneamente luminosos u oscuros en un texto que parece no poder acceder nunca a un estado verdaderamente "literario" ("la novela luminosa no puede ser una novela; no tengo forma de transmutar los hechos reales de modo tal que se hagan 'literatura'").

Es por eso que ambos escritores, para ir desplazando infinitamente las opciones binarias impuestas desde el vamos por ese género que la modernidad consignó como novela, encuentran por fuera de los formatos literarios instituidos la posibilidad de avanzar detenidos. Macedonio eterniza el prólogo adoptando de la filosofía ese ejercicio de reflexividad en espi-ral ("mi Estrética", "mi Método", "Teoría de la Novela") que le permite escapar de la "estructura-tradicional-del-encuadramiento-de-lo-literario". Levrero, por su parte, encuentra un prólogo a medida en el formato del diario. "Diario de la beca", titula al prólogo de *La novela luminosa* que ocupa tres cuartas partes del libro. Establecer un método crítico que haga de la novela un museo de ideas o consignar el día a día haciendo de la novela un museo de relatos inconclusos son estrategias de procrastinación de dos narradores que preferirían no serlo. El soporte material con que cada uno cuenta —el papel para Macedonio ("Papeles de reciénvenido"), el programa Word para Levrero— acompaña los comportamientos atípicos

y los condiciona. Macedonio, como un fundamentalista de la letra, no desvía nunca la mirada de las sucesivas instancias que conforman el proceso de la escritura. Ahí, en ese permanente estado de *backstage* que no solo empieza sino que también termina en la página blanca, prevé que va a ir generando en el lector una decepción que define como "lectura de irritación". Levrero, por su parte, caminando sobre la pantalla de Word encuentra, como un verdadero precursor de las redes sociales, la posibilidad de consignar ese minuto a minuto al que el sujeto despojado de relato se entrega para asegurarse una continuidad. Él también prevé cierta decepción en su lector, al que dice ofrecer "el libro másroso que pudiera escribirse: una sucesión de días grises desde la infancia hasta este instante, con esos dos o tres chispazos o relámpagos o momentos luminosos que me han sugerido ese nombre".

A pesar de declarar que su material narrativo oscila entre lo "irritante" y lo "roso", ambos escritores coquetean con la posibilidad siempre postergada de contar algo con la ayuda de personajes de ficción. Pero la categoría personaje es, en *Museo de la novela...*, precisamente eso: una categoría. Así es como "la Eterna", "Padre", "Dulce Persona", "Deunamor" aparecen exhibidos –entrecomillados y con mayúscula– en esa especie de museo de cera que los embalsama *ad eternum* en la esfera de lo enunciativo. Por su parte, como buen post-macedoniano, Levrero también sitúa sus personajes por fuera de la ficción. Pero ya no lo hace, como su maestro, aportando pistas al lector respecto de la factura del texto ("lectura de ver hacer, sabrás lo difícilmente que la voy tendiendo ante ti"²⁷). Levrero ahora se sale literalmente por fuera de su escrito para

²⁷ Fernández, Macedonio, "Poema de trabajos de estudios de la estética de la siesta", en *Relatos, cuentos, poemas y misceláneas*, Buenos Aires, Corregidor, 1981.

encontrar en la realidad algo que lo saque de "la memoria de mí mismo" y lo instale en los hechos. Y lo cierto es que las cosas parecen suceder afuera, del otro lado de la ventana en *La novela luminosa* o en el patiocito de *Diario de un canalla*.²⁸

Ahí es donde el narrador se distrae de sí mismo y encuentra personajes. Pero no se trata ya de esos productos del imaginario autoral que marchan al compás de una ficción, ni siquiera, como en el museo de Macedonio, de arquetipos vacíos que responden a la categoría personaje y rechazan ser cargados de una trama ficcional.

En *La novela luminosa*, así como en *El discurso vacío* o en *Diario de un canalla*, Levrero encuentra en el mundo animal a los verdaderos personajes. Esos encuentros son los momentos luminosos que empujan el relato. El canalla que procrastina escribiendo solo en los ratos libres que le deja su trabajo de oficinista encuentra en el mundo animal la posibilidad de hacer una alianza. Recordemos que para Deleuze devenir animal no consiste en imitar, identificarse, *regredir* o progresar. Lo que sucede en el proceso de devenir otro, en cambio, es del orden de una alianza con ese otro campo que potencie al propio ("cabe instaurar una zona de vecindad con cualquier cosa a condición de crear los medios literarios para ello"²⁹). Así es como algo cambia cuando aparecen las palomas en *La novela luminosa* o el Pajarito en *Diario de un canalla* (al que Levrero llama también "pichón de paloma", una más entre las razones para considerar *Diario de un canalla* como una especie de embrión de *La novela luminosa*). Con la aparición de Pajarito, entonces, empiezan a pasar cosas dignas de ser narradas. Un día antes de verlo por primera vez Levrero es-

²⁸ Levrero, Mario, *Diario de un canalla / Burdeos, 172*, Buenos Aires, Random House Mondadori, 2013.

²⁹ Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 12.

cribe: "No me fastidien con el estilo ni con la estructura: esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida". Y esa posibilidad de jugarse la vida –un movimiento que parece ir en sentido opuesto al de "contar lo mío"– supone crear esa zona de vecindad o de indiferenciación que es, para Deleuze, "un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido".³⁰ Así es como Pajarito le aporta al formato diario la única posible temporalidad real. Cada una de las vicisitudes en las que se encuentra envuelto en el marco acotado del patiecito –ser atacado por una rata, irse curando lentamente hasta, por fin, levantar vuelo y desaparecer– marcan los días y las horas de las entradas transformándolas, desde aquella sosa sucesión de días grises ("la vergüenza de ser un hombre"³¹) en una historia luminosa.

"Y acá termina la historia de Pajarito. Se fue, no vive más aquí", dice la última entrada del 6 de diciembre. Y si la secuencia de entradas es la llave para introducir el libro en un ritmo de continuidad, esta ya está anunciando una salida. Mientras para Matthey, atento solo a las cosas que pasan, el diario se construye completamente afuera o, lo que es lo mismo, en una casa de puertas abiertas, Levriero, con su bipolaridad narrativa, oscila entre la oscuridad interna y la luminosidad que viene de afuera. Para inyectarle continuidad a ese binario paralizante necesita, por un lado, que el programa Word funcione y, por otro, que afuera pase algo que lo rescate de los días grises. Si lo logra, entre su herramienta de trabajo y su personaje Pajarito creará una alianza en el tiempo y en el espacio.

César Aira, en ese forzado encierro doméstico del que da cuenta *El diario de la hepatitis*, tironceado entre escribir o no

³⁰ Deleuze, Gilles, *Crítica y clínica*, ibíd., p. 11.

³¹ Ibíd.

hacerlo ("¿Escribir? ¿Yo? ¿Volver a escribir? ¿Escribir libros? ¿Pero cómo se me puede ocurrir siquiera?"³²), imagina la posibilidad de encontrar una zona de vecindad que potencie la propia:

Es de todo punto imposible que yo pueda oír el canto del pájaro. Para ello debería estar en su "radio", vale decir, debería haber una especie de círculo, conmigo en el borde y el pájaro en el centro, y una línea que nos uniera. [...] Por esa línea vendría el canto, veloz y sin detenciones.

Este involucramiento radial al que se refiere Aira no es otro que el que envuelve la inspiración de Iannamico cuando, en vez de detenerse a "escribir", encuentra en el canto del pájaro la posibilidad de continuar caminando. También se asemeja al gps intuitivo que le permite al niño de Zambra llegar a casa sin sobresaltos o a esa obsesión de continuidad que habilita a Matthey a desconocer los límites entre el afuera y el adentro. Como los animales que orinan o cantan marcando un territorio al que siempre vuelven, estos escritores dejan marcas expresivas por fuera de cualquier delimitación literaria y así construyen, paradójicamente, algo que se asemeja a lo que para Deleuze sería el grado cero de la expresión artística: "el arte empieza tal vez con los animales, o por lo menos con el animal que delimita un territorio y construye una casa". El filósofo llama "ready made" a esas marcas animales que evidencian "la objetividad de cualquier materia expresiva", una materia que no puede ser "reducida a símbolos".³³ En ese sentido, estos escritores que no quieren serlo –por lo menos en

³² Aira, César, *Diario de la hepatitis*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2003.

³³ Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Pretextos, 1988, pp. 321-323.

el sentido de quedar confinados a un territorio autónomo— parecen ya no estar escribiendo, si es que entendemos la es- critura como una actividad puramente simbólica. Porque el sujeto que aquí se pone en juego está tan identificado con el mundo de vida que su potencia afectiva va desplegando que ya no puede ni quiere inventar ni imaginar nada. “La historia no pasa por él: por mí pasa”,³⁴ dice Osvaldo Lamborghini. Traspasado por la misma historicidad, el narrador levreriano, utilizando el formato del diario, le aplica al pretérito un shock de presente que paraliza el avance de cualquier invento nove- lístico mientras, paradójicamente, va novelando en luminosa actividad su historial subjetivo. “La poesía transforma el mun- do pero nunca inventa uno nuevo”, nos dice Meschonnic. En ese sentido, se podría afirmar que el narrador de Levrero es- taría caído en su diario en posición de poeta. Mientras, lan- namico, no dejándose tomar por el estereotipo de lo poético entre comillas, le aplica al presente de la escansión un shock de pretérito que impide la cristalización de un verso detenido y embelesado con su propia factura. Así entendidos, estos exescriptores parecen intercambiar géneros en un permanente estado de alerta (o, en términos deleuzianos, en estado de des- territorialización) que les impide quedar fijados a los suyos de origen aunque siempre vuelvan a ellos. En ese sentido, para los narradores, la fecha en el formato del diario parece operar como la marca expresiva, el ritornello,³⁵ que les permite cons- truir a la intemperie su precario hábitat. Como el estruillo para los poetas, hay aquí un ritmo que vuelve pero después de recolectar en cada vuelta la diferencia.

³⁴ Lamborghini, Osvaldo, *Poemas 1969-1985*, Buenos Aires, Sudameri- cana, 2004, p. 11.

³⁵ Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofre- nia*, ob. cit.

Es que estos post-yoes a los que nos referíamos al comien- zo (“sujetos de la reenumeración”) parecen venir a irrumpir alegremente en medio de ese mundo corto-largo que sus poe- mas-novelas ocupan. Cuando Barthes se refiere a la brevedad del haiku, que, en relación con una memoria involuntaria y sorpresiva denomina “intención”,³⁶ a diferencia de lo que pa- saría en novelas como *En busca del tiempo perdido*, donde una memoria expansiva remitiría a la “extensión”, parece estar to- davía ligado al binario forma-contenido (de hecho se refiere a “formas breves” y “formas largas”). Sin embargo, en estos poemas-novelas, como bien dice Florencia Garramuño que sucede con ciertos textos “que prueban el desmoronamiento de la autonomía literaria [...] la forma se ve atravesada y a menudo deformada por una pulsión experiencial que la excede”.³⁷ En este sentido, aunque se puede encontrar exten- sión en *La novela luminosa* al mismo tiempo que intención en *Dantesco* (que, de hecho, podría ser definido como un “li- bro-haiku”), el libro de Levrero también puede pensarse como un poema largo y el de Iannamico como una novelita corta. Deformes entonces, sin forma pero también descontenidos, estos post-yoes irrumpen con la impunidad propia de su es- tado. Salidos de sí, indiferenciados del mundo, para ellos es- cribir ya no supone esa búsqueda melancólica de un objeto perdido que según Agamben comenzó con Petrarca para cul- minar con Mallarmé. De vuelta de ese largo duelo de siglos, con Eros señalando el camino, no sería desacertado decir que lo que Iannamico recupera ahora del Dante es algo así como una épica de la lírica, un ritmo donde, menos con palabras

³⁶ Barthes, Roland, *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 79.

³⁷ Garramuño, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 247.

que con mejor acero, se logra llegar sano y salvo a la propia aldea o, en términos de Zambra, se encuentra la forma de volver a casa. Levrero, por su parte, encuentra en la minucia diaria ("tiempo frío y nublado, dolor del diente, analgésicos atacando el estómago, no vinieron los cortineros") una excusa para no tener que salir en busca de ningún tiempo perdido.

Entonces, en un ultrapresente que no quiere perder nada pero tampoco quiere ganar ninguna densidad —recordemos que para Matthey "no pasa nada"—, lo que se consignaría ahora sería una nueva especie de intimidad que parece querer tomar, de aquí en más, un carácter éxtimo.

CAPÍTULO II

Basta de escribir novelas o la intimidad éxtima