

Graciela Tomassini*

⇒ La frontera móvil: las series de cuentos “que se leen como novelas”

Resumen: La hibridez formal propia de la narrativa contemporánea se hace evidente en la literatura argentina de las últimas décadas con la proliferación de textos que rechazan la asignación genérica. Rasgos como la caducidad de la oposición alta literatura/géneros populares, fragmentación de la trama, mezcla de ficción y no-ficción, indeterminación de las categorías clásicas de suceso, historia y personaje, problematizan la definición canónica de cuento como “forma breve y perfecta”, unitaria y autónoma, claramente distinguible de la novela. Este trabajo centra su atención en libros de cuentos o relatos seriadados, que “pueden leerse como novelas”, emergentes de una tendencia cada vez más evidente a abandonar las matrices genéricas tradicionales en pos de una narrativa sin atributos.

Palabras clave: Rodrigo Fresán; Antonio Dal Masetto; Guillermo Saccomanno; Argentina; Siglo XX.

1. Fragmentariedad y seriación como rasgos de la narrativa contemporánea

En el corpus narrativo de las últimas décadas existen numerosos volúmenes que se resisten a encasillamientos genéricos rígidos: libros de cuentos que pueden ser leídos como novelas, novelas fragmentadas, hechas de piezas narrativas menores relativamente autónomas pero vinculadas entre sí, ofrecen testimonio suficiente de que la escritura y la productividad que le es propia –en cuanto privilegio del proceso constructivo que tiene lugar en la lectura por sobre la concepción de la “obra” como un todo acabado– subordinan la presión de los géneros como formas estéticas establecidas que reclaman modos particulares de lectura. Este vasto universo comprende desde libros inicialmente concebidos como series de cuentos que, sin dejar de serlo, se leen como novelas, o como crónicas (parafraseamos aquí la advertencia inicial de Guillermo Saccomanno en *Bajo Bandera*, 1991), hasta vastos proyectos escriturarios –como los de Juan José Saer y Andrés Rivera– que integran cuentos, *nouvelles* y novelas reticularmente conectados por múltiples vasos comunicantes, no homólogos al modelo decimonónico de la saga, cuyo ideologe-

* Investigadora de la Universidad Nacional de Rosario y profesora de Interacción Cultural de las Américas en la Universidad del Centro Educativo Latinoamericano. Es autora de *Cornelia frente al espejo: la cuentística de Silvina Ocampo (1995)* y coautora de *Poética del cuento hispanoamericano (1994)*, *Comprensión lectora y producción textual: minificción hispanoamericana (1998)* y *Juan Filloy: libertad de palabra (2000)*.

ma se expresa en la proyección del principio de identidad cronotópica, ni orientados a la construcción de un uni-verso (la unidad de lo diverso), sino más bien destinados a desalentar cualquier reconstrucción de una historia que se piense anterior o trascendente al proceso de escritura. La fragmentariedad signa la construcción de estas narrativas dispersas, hilvanadas por recurrencias parciales (de personajes, ambientes, acontecimientos), pero resistentes a la integración de los fragmentos en una historia global, o a la subordinación estructural de los mismos a un marco capaz de proponer las coordenadas de un contexto común.¹

En el ámbito de la literatura hispanoamericana, la emergencia de narrativas que tornan problemática una clara distinción entre la colección de relatos o cuentos seriados y la novela ha concitado la atención de algunos críticos, como Gabriela Mora (1994) y Juan A. Epple (2000). En la perspectiva de Mora, las “series o colecciones integradas” se distinguen de los libros de cuentos “misceláneos” por el efecto de “totalidad” o “completez” que los primeros producen en el lector. Las unidades que integran estas colecciones seriadas permiten, en virtud de su autosuficiencia, una lectura independiente, pero los vínculos que las unen a otras piezas narrativas del mismo volumen generan significaciones adicionales en la lectura correlativa. Los relatos o cuentos pueden conectarse de acuerdo a ciertos paradigmas de recurrencia (escenario común, aparición de los mismos personajes, narrador), o según alguna estrategia de orden (progresión, combinación, yuxtaposi-

¹ La escritura narrativa de Andrés Rivera suele aglutinarse en estos conjuntos dispersos y fragmentarios: por ejemplo, las narrativas que se vinculan con la familia de Mauricio Reedson (*Nada que perder*, 1982; *El verdugo en el umbral*, 1994; “Con un esqueleto bajo el brazo”, 1998; etc.) o las que se vinculan con el triángulo de sexo y poder integrado por Saúl Bedoya, Lucrecia y Ramón Vera (*El amigo de Baudelaire*, 1991; *La sierva*, 1992; “Así, todavía”, 1998). Buena parte de la narrativa de Saer entretiene los trayectos de los mismos personajes: Tomatis, Pichón Garay, el Gato Garay, Leto, el Matemático, Washington Noriega, etc., mediante una escritura que vuelve sobre sí misma, reinventándose y expandiéndose para problematizar el estatuto de la representación estética y la noción de clausura, o límite, en pos de una indagación de las dimensiones de la experiencia. En *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia, una laxa estructura novelística que parodia el género policial colocando el hecho literario en el lugar del hecho criminal (con lo cual la pesquisa se asimila a la investigación literaria), incluye cuentos –los relatos de la “máquina”– concebidos con anterioridad a la novela, pero que al integrarse en ella ponen en cuestión las categorías narratológicas básicas de extra e intradiégesis, estructuras incluyentes e incluidas, narrador básico y narradores secundarios, pues la novela misma es el discurso ininterrumpido de la máquina, y la propia realidad construida –como forma de resistencia activa a la obliteración oficial de la memoria– no es sino una red de discursos incesantes e imbricados que la escritura fija fragmentariamente. Por otra parte, los cinco relatos incluidos en *La ciudad ausente* forman parte, junto con otros, de una antología personal de Piglia, editada bajo el título de *Cuentos morales* (1995). Las dos *nouvelles* que integran *Prisión perpetua* (1988) se enfrentan como imágenes distorsionadas de un mismo enigma no resuelto: la relación del escritor con Steve Ratliff/Stephen Stevenson, mediante una escritura que entretiene lo autobiográfico con lo ficcional. En esa fusión sin suturas visibles, el relato adopta alternativamente los mecanismos del policial, el fantástico, el diario, el ensayo, y se disemina en historias subsidiarias. En la narrativa de Piglia, las metáforas borgesianas del juego de espejos, y la de la adivinanza circular, definen poéticamente las estrategias operantes en la construcción del relato. En el “Diccionario de un loco”, diccionario personal de Stevensen, incluido en “Encuentro en Saint-Nazaire”, bajo la entrada “Final”, se lee: “Encontrar [...] una forma perfecta que no tenga final, que sólo lo anuncie. Una forma circular que remite de un punto a otro de la estructura, un relato lineal que sin embargo funciona como un juego de espejos o una adivinanza circular. Una palabra debe remitir a otra, en un orden que preserve, en el fondo secreto del lenguaje, la aspiración a un cierre. (Una experiencia debe remitir a otra, sin jerarquías, sin progresión, ni fin)” (Piglia 1998:133).

ción, contraste). *Los desterrados* de Horacio Quiroga, *Silendra* de Elizabeth Subercaseax y *Huerto cerrado* de Alfredo Bryce Echenique ilustran el primer tipo; *El llano en llamas* de Juan Rulfo, el segundo. Algunas de estas series, como *Huerto cerrado*, reclaman una lectura sucesiva y progresiva para la mejor captación de su sentido, pues hay un desarrollo cronológico y psíquico de la figura central análogo al que podría exponerse en una novela del tipo *Bildungsroman*; otras series, no necesariamente ordenadas secuencialmente, presentan una estructura cíclica donde el primer relato podría ser leído como prólogo y el último como epílogo (tal el caso de *Silendra*). En resumen, el trabajo de Mora realiza varios aportes relevantes al estudio de las series integradas de relatos o cuentos: primero, postula que la integración entre las unidades es fundamentalmente un efecto de lectura y, por lo tanto, una “producción” del lector; segundo, que el efecto de “completitud” no está ligado exclusivamente al cierre de la “acción” en la historia; otros patrones de recurrencia, que pueden resultar enigmáticos en la serie, pueden amarrarse de manera sutil en un cierre de ciclo aún cuando el “epílogo” carezca de acción en sentido canónico. En tercer lugar, le debemos a Mora las designaciones “colección integrada cíclica” y “colección integrada secuencial”, cuya validez no pretende ser clasificatoria, ya que no se basa en una concepción esencialista de los géneros, sino más bien heurística.

El estudio de Juan A. Epple se ordena en una línea investigadora que este prestigioso crítico ha desarrollado acerca del micro-relato, con vistas a definir el estatuto de las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea como así también a rastrear su génesis en la experimentación vanguardista que transformó el paradigma de los géneros con creaciones como las de Roberto Arlt (*Aguafuertes porteñas*) y Macedonio Fernández (*Museo de la novela de la Eterna y Papeles de Recienvenido*). Epple sostiene que las transformaciones sociales y culturales que dislocaron el espacio de las grandes ciudades latinoamericanas alrededor de 1930, convirtiéndolas en enclaves urbanos de desarrollo acelerado y economía internacionalizada a despecho del subdesarrollo interior, subvierte la concepción tradicional de la novela como totalidad y orden secuencialmente lógico. Surge, entonces, una estética del fragmento, “autónomo pero reusable”, que revela el estatuto fragmentario de la sociedad. Las aportaciones de Arlt, y fundamentalmente de Macedonio en la configuración de una textualidad fragmentaria, cuya hibridez genérica impugna los modelos discursivos vigentes en la época, se continúan en la novela fragmentada de la década del 60 (*Rayuela* de Julio Cortázar; *La feria* de Juan José Arreola; *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante; *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco; etc.), que rompe con las normas de la novela burguesa y con sus expectativas de lectura al dotar a “cada situación narrativa de un grado importante de autonomía con el rasgo independiente de lo que llamamos micro-relato” (Epple 2000: 11). Epple atribuye la actual explosión creativa del micro-relato –misceláneamente reunido, integrado en series e incluso en “novelas”– a la ininterrumpida línea de desarrollo que lo vincula a la novela fragmentada.

Cabría agregar a los ejemplos mencionados por Epple los de otras obras que manifiestan la mezcla experimental de formas largas y breves, más precisamente, la construcción de una forma extensa, analítica, mediante la seriación de piezas narrativas unitarias pero conectadas. Con típico gesto vanguardista, Juan R. Wilcock –en *El estereoscopio de los solitarios*, que en traducción de Guillermo Piro fue publicado en 1998, aunque su original en italiano, *Lo stereoscopio dei solitari*, data de 1972– dio forma a una novela hecha de piezas narrativas menores, relativamente autónomas pero vinculadas entre sí para exponer

un universo fragmentado, cuyo único rasgo esencial es la dispersión.² Con anterioridad, Antonio Di Benedetto había ensayado en *El Pentágono* (1955) la escritura de una “novela en forma de cuentos” —más tarde “reescrita” bajo el título *Annabella* (1974): a la manera de las “colecciones integradas cíclicas” de Mora, una introducción propone el marco común, en el cual se insertan las distintas piezas narrativas que construyen el tortuoso hilo de una trama no pocas veces contradictoria, en clave humorística e irónica.

Lo que la escritura interroga, desde los textos mismos, es la noción de final, o cierre, a partir de la cual es posible proyectarse para percibir un sentido y considerar la “obra” como producto.³ Para Piglia la “forma perfecta” equivale a una indefinida postergación del final, entendido como cierre del circuito narrativo, no como conclusión del relato: punto de cruce, o pasaje a la trama secreta que late por debajo (Piglia 2000: 213) —con lo cual siempre es posible retomar su cauce, hacerlo remontar cursos subsidiarios, corregirlo, rescribirlo, multiplicar los espejos que diseminan su imagen— más allá del encuadramiento del mismo en las formas canónicas de la novela, el cuento o la *nouvelle*.⁴ Sin embargo, “perfección de la forma” es un atributo tradicionalmente atribuido al cuento, y vinculado con la distinción genérica fuerte entre cuento y novela.

La diferencia fundamental que los cuentistas y los teóricos del cuento suelen establecer entre estas dos grandes matrices genéricas (el cuento y la novela) radica en la definición del primero como texto dotado de una “estructura centrípeta” (Serra 1978). A diferencia de la novela —construcción centrífuga— el cuento moderno exhibe como rasgos la unidad de efecto⁵, la intensidad⁶, el ritmo o dinamismo⁷, la esfericidad o la relación funcional entre personaje y acción, y entre ésta y tema⁸. Los creadores subrayan la importancia de la historia⁹, el carácter imprescindible de la anécdota¹⁰ y la economía de medios para narrarla¹¹. Cortázar agrega que el signo de un gran cuento lo da “eso que podríamos llamar su autarquía” (1969: 65), es decir, la separación entre el autor y lo narrado, que él grafica mediante la metáfora de la pompa de jabón que se desprende de la pipa de yeso.

² Gabriela Mora (1994: 323) destaca que, más allá de los dos tipos de conexiones descriptos por ella, habrá otros a la espera de que la teoría fije en ellos su atención. Además, sugiere que a partir de la “problematización del concepto de unidad en la obra literaria y su desgaste en nuestro tiempo regido por la fragmentación y la diferencia”, las colecciones de cuentos integrados no sólo pueden vincularse por “asociaciones unitivas” sino también por la “fragmentación y la discontinuidad”, por lo que atañe al lector la tarea de hallar la unidad del conjunto (Mora 1994: 318).

³ Este cuestionamiento no es peregrino, si nos remitimos al modelo propuesto por Frank Kermode, según el cual las “ficciones de concordancia” convierten el *chronos*, o duración del tiempo percibido por el hombre, en tiempo de espera, iluminado por un *kairos* capaz de comunicar sentido a la crisis humana. La renuncia al final como horizonte previsto de una ficción coincide con la representación del tiempo del relato como deriva, desintegración y ruina (Kermode 1983: 52 s.).

⁴ Asimismo, en el “Epílogo” de *Formas breves* Piglia revela la función heurística de los “pequeños experimentos narrativos y relatos personales” incluidos en esa obra como “modelos microscópicos de un mundo posible o como fragmentos del mapa de un remoto territorio desconocido” (Piglia 1999: 138).

⁵ Poe ([1842] 1985); Quiroga ([1925] 1993).

⁶ Bosch ([1928] 1985).

⁷ Benedetti ([1953] 1968).

⁸ Cortázar ([1962] 1973).

⁹ Bioy Casares ([1974] 1991).

¹⁰ Benedetti, siguiendo a Quiroga.

¹¹ Cortázar (1969).

Aunque la estructura del cuento tolere tramas dobles, multiplicación de la perspectiva y de la instancia narrativa, constitución de una trama narrativa mediante expedientes discursivos no narrativos, lo experimental no consigue deshacer la unicidad artística del cuento (Anderson Imbert 1979): el cuento es un todo textual, una trabazón unitaria tanto formal cuanto de significación condensada al máximo pero susceptible de diversas lecturas posteriores (Serra 1994).

En nuestra perspectiva, la heterogeneidad de formas que afecta la delimitación tradicional de los géneros –en narrativa: caducidad de la oposición alta literatura/géneros populares, fragmentación de la trama, mezcla de ficción y no-ficción, indeterminación que afecta las categorías clásicas de suceso, historia y personaje– pone en cuestión también la definición canónica de cuento como “forma breve y perfecta” y promueve la proliferación de formas del relato breve no homologables con las distinciones genéricas de uso corriente. En primer lugar, como sostiene Piglia (1987: 57), ni la acción exterior que determina la historia, ni el “efecto sorpresa” –esencial para Poe y para Quiroga– pueden considerarse esenciales para la configuración del cuento actual. En segundo término, la tematización de la escritura misma en el cuento –estrategia propia del cuento borgesiano– no sólo destruye la ilusión de realidad sino también problematiza la figura de un narrador central y único, dueño del discurso, evitando, como dice Kristeva (1981: 185) respecto de la novela moderna, “toda clausura de las secuencias de un ideograma finito y abriéndolas a una disposición infinita”.

En suma, la concepción diferencial de “perfección formal” como productividad que alcanza al relato mismo a través del trabajo de escritura transforma no sólo el paradigma de la novela, sino también, y muy especialmente, el del cuento, pues desestabiliza la noción de límite, final, clausura, y con ello la concepción del cuento como estructura centrípeta, todo global, dotado de unidad de efecto y “trabazón unitaria”. Una de las consecuencias de esta transformación que la vanguardia anticipa y la narrativa contemporánea continúa explorando, es el borramiento de fronteras entre géneros, y aún entre macro-géneros, o matrices de géneros, como la novela y el cuento. Para argumentar esta hipótesis, analizaremos tres textos narrativos, que ejemplifican una productividad escrituraria posgenérica: *Bajo bandera* (1991), de Guillermo Saccomanno, *Gente del Bajo* (1995), de Antonio Dal Masetto e *Historia argentina* (1991) de Rodrigo Fresán.

2. Una serie integrada cíclica: *Bajo bandera*, de Guillermo Saccomanno

Más que una asignación de género, la nota autorial que inaugura *Bajo bandera* objetiva la distancia que la escritura crea entre la “concepción” de un texto y sus lecturas posibles:

Este libro, inicialmente concebido como un libro de cuentos –y todavía, quizá, lo es–, puede ser leído como una novela. O, si lo prefieren, como una crónica. Durante su escritura, algunos relatos fueron dedicados a Juan Forn, Rodrigo Fresán, Gerardo Nallar, Martín Mazzei y Carlos Trillo [...] (Saccomanno 1991: 8).

Integrados en un volumen, fuera de la órbita de su autor, los textos revelan su continuidad, no sólo interna, sino con otros textos y discursos sociales: el *rock* nacional, el

discurso del terror represivo, el discurso de la resistencia, el cine, los eslóganes de la dictadura enfrentados con reclamos emblemáticos de justicia y libertad, como el de las Madres de Plaza de Mayo. Ellos mediante, el mundo de la vida ingresa en el mundo textual y la escritura entreteje lo ficcional con lo testimonial trabajando ambos dominios desde el límite. Librado a su productividad en la lectura secuencial, el texto funde la serie de cuentos en la novela, o en la crónica, y se oblitera la autonomía de sus piezas, subrayada desde lo paratextual por las dedicatorias que rubrican su condición de “mensajes” discretos para un destinatario.

El anillo temático que se abre en “Humillación y valor”, primer relato o primer capítulo del libro, cubre un ciclo de la vida de los personajes: la “colimba”, el servicio militar durante el cual éstos son separados de la sociedad y sometidos a una devastadora experiencia de humillación, anonadamiento, quiebre físico y moral exigido y justificado como tributo a la “patria” y concretado como representación microcósmica del país dominado por la dictadura militar. Como metáfora de la muerte, la larga fila de conscriptos espera el alta: afuera queda la familia, la vida como hijos (“Cuidate, nene”), el simulacro de libertad bajo el ongiato. “Adentro” es la aceptación resignada del mandato patriarcal y totalitario según el cual “hacerse hombre” es aprender a sobrevivir en estado de sometimiento; “afuera” es la ilusión de libertad, identificada con la baja, el reintegro a la vida civil. Ese primer relato establece la topología del submundo de la “colimba”: afuera-adentro; oficiales-soldados; soldados viejos-“tagarnas”; soldados de la ciudad-“chatos” de la zona, polaridades generadoras de las tensiones que se desarrollan como anécdotas de los episodios o cuentos del libro. Asimismo, aparece en el primer relato el entramado de voces que va desgranando el discurso del narrador homodieético, protagonista en algunos cuentos, testigo en otros: el discurso de la memoria como reducto de la identidad (frente a los discursos de la alineación nacionalista xenófoba); el discurso militar y sus géneros (la arenga, la voz de mando o de instrucción, el enunciado de sanción disciplinaria, con sus variantes intimidatorias, desvalorizadoras, sarcásticas); el discurso de la resistencia (que replica, en parodias mínimas, las consignas “Humillación y valor”, “...para servir a la puta”); el discurso de la adaptación, que reproduce entre los compañeros de tropa las relaciones de dominación sadomasoquista, que pervierten la organización jerárquica del orden militar.

Cada episodio o cuento combina tres modalidades de la diégesis: la narración iterativa, destinada a la construcción del mundo textual, y su atmósfera opresiva (una suerte de infierno monótono, cuya constante es el abuso de poder que caracteriza tanto a la relación entre oficiales y subordinados como a las relaciones entre grupos e individuos de cada estamento); el relato de la anécdota, centrada no tanto en el acontecimiento cuanto en el proceso de una contradicción entre actores o situaciones; la crónica de la vida cuartelaria, inscripta como una sinécdoque de la historia del país (el ongiato, la tensión entre el vandomismo colaboracionista y la CGT de los argentinos, el cordobazo, el asesinato de los estudiantes Juan José Cabral y Luis Norberto Blanco). En algunos cuentos, como “Imaginaria” y “Acción nocturna”, el relato de la anécdota se asimila a la narración iterativa pues la historia no se distingue de la construcción de la atmósfera. El presente de los verbos congela el acontecimiento en un cuadro que la memoria contempla y recrea, como una imagen imborrable.

Creación de atmósfera y crónica se confunden en la función de una serie intertextual presente en casi todos los cuentos-capítulos: las letras de las canciones de la época (el

“rock nacional”, inaugurado por “Los gatos salvajes”, junto con otros emblemas de los sesenta como Serrat, Sandro, Chico Novarro, Los Wawancó, etc.). El régimen invariablemente irónico de estas inclusiones fragmentarias depende de la actualización por parte del lector del conjunto de presuposiciones que acarrea su relación con el co-texto. La relación entre la letra incluida y el cuento puede funcionar como alegoría *en abîme* (“El oso”, de Moris, en “Humillación y valor”), como contrapunto satírico (“Penélope” en “La mano de Dios”), como indicador temático (las cumbias y los boleros en “Hecho un hombre”, “Adiós al amigo” y “Calor de hogar”) o como operador de resignificación del trayecto de un personaje desde la incapacidad para enfrentarse con el mandato paterno hasta el suicidio (el tema de Pappo en “La hora del lobo”). La transformación paródica de una letra (“Rosa, rosa” en “El campeón del regimiento”) sirve al grotesco, que priva en la construcción del personaje. Más allá de la configuración peculiar del intertexto en cada unidad del libro, la serie de las letras contrasta las dos identidades sociales confundidas en el constructo ideológico de la “rebeldía juvenil”: de una parte, la conformidad con un estereotipo de actitudes y apariencias exteriores, producto de una operación comercial; de otra, la irrupción de una agencia social y política que encontró en la música, “un espacio liberador para la congregación de la juventud” (Masiello 1987: 16). La recurrencia de esta serie intertextual constituye una de las estrategias de continuidad entre los relatos que integran el volumen.

De hecho, en la experiencia de lectura, las que hemos designado como “modalidades de la diégesis” se presentan como dimensiones no separables del trabajo de escritura, en cuya génesis el material autobiográfico se reescribe como ficción. No como síntoma de un programa testimonial, que la complejidad del texto excede, sino como operación de síntesis interdiscursiva: la memoria de un colectivo trabajada como discurso del yo; la experiencia del yo transpuesta como discurso de o sobre el otro. La doble posibilidad de leer el texto “como novela, o si se prefiere, como crónica”, prevista por el autor desde el paratexto, señala el borde entre ficción y no-ficción como lugar de la escritura.¹²

El relato final, “Civiles”, puede ser leído como epílogo de una novela fragmentaria, donde el retorno de los fantasmas del pasado, convocados por el encuentro con los viejos compañeros, que ya son otros, desencadena la escritura, como única forma posible de transformar la melancolía en duelo activo por la pérdida de un *telos*. De una parte, el reintegro del grupo de “colimbas” a la vida civil no cierra el anillo temático abierto en “Humillación y valor”, desde el momento en que revela como falsa la disyunción adentro-afuera planteada en la conscripción, pues no hay “afuera” en un país humillado y destrozado por sucesivos gobiernos militares, y más tarde traicionado por “una democracia claudicante y negociadora que firmó la ley de obediencia debida y de punto final” (Saccomanno 1991: 249). De otra, la representación del mundo y de los personajes como ruinas que la memoria identifica con renuencia, se deja leer como “alegoría de la derrota” (Avelar 2000) de una generación. Este capítulo conclusivo proyecta en dos décadas la

¹² Lo que dice Saccomanno en una entrevista sobre su última novela, también integrada por relatos hilvanados, puede aplicarse también a *Bajo bandera*: “Me interesaba algo que está en Marguerite Duras, en Raymond Carver. Ella tiene un libro, *El dolor*, en el que habla del padre. Y dice en un momento: ‘Esto no es literatura’. Pero cuando uno lo escribe ya está convirtiéndolo en literatura; ya no importa lo que le pasa al narrador. Por supuesto que para mí este libro es autobiográfico, pero me interesa que se lea como novela, no como autobiografía” (Sifrim 1999).

herida abierta por los verdugos en la psique de las víctimas, y da cuenta de las verdaderas “bajas” que efectivizan aquella derrota: el que murió en combate, como guerrillero; el que quiso conquistar el primer mundo a fuerza de viveza criolla y acabó como botones de hotel; el de la mente brillante, crucificado por su orientación sexual, que languidece atendiendo un quiosco de revistas en la estación Constitución; el que prosperó “haciendo avisos para el Estado”; el “desaparecido”. El final no clausura tampoco el circuito discursivo, en la medida en que alude a historias no contadas, pendientes, que se proyectan en otros textos (el cine¹³) o en la memoria colectiva del cuerpo social.

3. Serie cíclica con alternancia de sub-series integradas y unidades libres: *Gente del Bajo*, de Antonio Dal Masetto

Gente del Bajo (1995), *Reventando corbatas* (1989), *Ni perros ni gatos* (1987)¹⁴ constituyen tres variantes de un mismo cuerpo de relatos vinculados por la “geografía” (como suele decir Dal Masetto) y por la perspectiva narrativa invariablemente centrada en un personaje anónimo (“el hombre”), una suerte de *flâneur* insomne que recorre los bares, las calles, las plazas del Bajo porteño, registrando o imaginando historias que protagonizan otros paseantes de la noche. El “Bajo”, “esa zona de la ciudad (Buenos Aires) ubicada entre la calle Florida y el río, entre la Plaza San Martín y el corazón financiero de la city”, como aclara la contratapa del volumen editado en 1995, provee la atmósfera de ese lugar donde lo cotidiano se toca con lo bizarro, pero no postula ninguna filiación común o identitaria para sus habitantes; antes bien subraya el azar como ley de los encuentros, donde se pone de manifiesto la abigarrada variedad de la vida urbana.¹⁵ El cronotopo, que se deja fijar en relación con un espacio y un tiempo familiares al lector, se impone como vínculo puramente circunstancial y azaroso entre los actores, las mínimas epopeyas y tragedias

¹³ Una estrategia recurrente en la construcción del discurso narrativo de diversos cuentos-capítulos consiste en acudir a la estética del texto cinematográfico como modelo: el simulacro de traducción a escritura de una película posible (“Si este cuento fuera una película, podría comenzar...”, en “Calor de hogar”; Saccomanno 1991: 193). En el epílogo, uno de los personajes recomienda al narrador un filme argentino, “Cuenta conmigo”, que traduce a otro código y a otra historia el vínculo roto entre los viejos compañeros de “colimba”. Cabe recordar que *Bajo bandera* fue llevada al cine por Jusid, con guión del mismo Saccomanno. La película transforma la estructura fragmentaria del libro colocando en primer plano la historia –ficcionalizada– del “caso Carrasco” (el brutal asesinato de un joven conscripto por suboficiales, decisivo para la sanción de la ley de eliminación del servicio militar obligatorio en la Argentina), restringiendo así la lectura alegórica, que en el libro se extendía a la derrota de la utopía revolucionaria de los años 60.

¹⁴ Los tres libros coinciden en buena parte con las piezas narrativas que los integran, pero en cada uno hay unidades que no se repiten en los otros. En *Gente del Bajo*, por ejemplo, se incrementan con nuevas adiciones la serie de los “Negocios” y la de Pedro y Sofia. Además, esta última se imbrica con la de Pierre Fontenelle, el Exorcista, y con la de Romero y las turcas, acrecentando la unidad del volumen.

¹⁵ “Desfilaba de todo por esos bares una fauna colorida y burbujeante en la que daba gusto zambullirse y dejarse contagiar. Pintores, escritores, empleados, videntes profesionales, iluminados, honestas trabajadoras de la noche, picapleitos, mitómanos, ladrones, marineros extraviados. Toda buena gente. Es fácil entender que las historias abundaran. Nacían de golpe y no había más que sentarse o arrimarse a la barra y esperar y después no perderles el rastro [...]”, dice Dal Masetto (1995b), vinculando a su propia experiencia de cazador de historias la génesis del texto.

que cuentan, y el receptor o mediador perceptual de estas historias, a la manera de las “aguafuertes” arltianas, pero sin coincidencia entre voz y perspectiva. Esta representación del *locus* ficcional como espacio abierto, urbano, que tiene su correlato en la realidad extratextual, se opone a la construcción de mundos novelescos cerrados, utópicos, dotados de rasgos que remitían inconfundiblemente a las culturas y modos de organización social precapitalistas, que la poética de lo real maravilloso constituía como símbolos de una presunta “identidad latinoamericana” (Avelar 2000: 52 s.). Ningún vínculo étnico, ni familiar, ni telúrico, aglutina el conjunto heterogéneo de seres que pueblan estos relatos, siendo su única ley la diversidad y su norma la permanente manifestación de lo insólito.

Una confesión inesperada, una conversación que se abre paso entre el rumor de la ciudad, una escena captada como una instantánea, son los detonantes del relato que, modelado a partir de una parodia de los códigos y los efectos del melodrama, desgrana historias mínimas, puntuales, o series que se expanden en varias unidades textuales discontinuas.¹⁶ El orden de los textos homologa el orden de la vida, la mezcla heterogénea de voces que en distintos registros entretujan sus historias. El discurso de lo íntimo y cotidiano, transpuesto en las variedades libre o regida del estilo directo, atribuido a los personajes que dejan fluir sus atribuladas confesiones, contrasta con la naturaleza grotesca, onírica, absurda o caricaturesca de algunas de sus anécdotas. Se trata, diríamos, de confesiones desolemnizadas, a contramano del género, en cuanto violan el orden del secreto, vinculado con el discurso confesional burgués (que sólo puede naturalizar lo íntimo en el espacio doméstico de lo privado), al enunciarse en un espacio público: el bar, la calle, la plaza. Consecuentemente, el contenido de estas confesiones no es la transgresión dramática de una ley, sino la irrupción imotivada, azarosa, de lo insólito. Lo insólito se presenta aquí como una variante cómico-grotesca de lo *unheimlich*: una dentadura postiza “se toma” el agua del vaso en el que fue depositada; un individuo advierte con preocupación que todos los animales le “sacan la lengua”; otro encuentra el amor de su vida en una gigante, pero su cuerpo le teme, a causa de los estragos que sufre en cada encuentro amoroso. Trabajadas mediante la hipérbole y la repetición, estas epopeyas y tragedias mínimas, triviales, parodian géneros populares (el melodrama), textos monumentales del canon (*Romeo y Julieta*), cuentos paradigmáticos del fantástico moderno (Cortázar: particularmente, “Bota” parodia a “No se culpe a nadie” y “Bichos” a “Cefalea”). La operación paródica aplicada al hipotexto fantástico, por ejemplo, consiste en la naturaleza grotesca (ligada a lo corporal y a sus funciones) del fenómeno insólito que irrumpe en el escenario cotidiano, en virtud de lo cual el efecto deja de ser inquietante para convertirse en ridículo: ahorro de un gasto emotivo, desplazamiento de una posibilidad amenazante al terreno de lo cómico en virtud del trabajo de la hipérbole, o del absurdo. Además, cualquiera sea el conflicto suscitado, siempre desencadena una serie de esfuerzos solidarios en pos de su solución, los que se revelan inútiles cuando no complican aún más el cuadro, generando la repetición de situaciones de carácter desopilante.

¹⁶ “El hecho de que muchas historias se prolongaran a lo largo de las semanas y a veces de los meses es la razón por la que en *Gente del Bajo* de vez en cuando aparecen los mismos personajes continuando una aventura que se desarrolla en cinco o seis etapas. No están puestas juntas, sino alternadas entre otras, porque así era también como ocurrían. La información iba llegando a medida que se desarrollaban los hechos y mientras tanto la vida seguía,” explica Dal Masetto (1995b).

Los textos que integran el libro –algunos libres, en alternancia con los seriados discontinuos– forman un conjunto cohesionado por recurrencias y entrecruzamientos. Un repertorio reducido de situaciones iniciales, delineadas por un narrador extradiegético, enmarcan cada relato, colocándolo en la perspectiva del “hombre”, que duplica la imagen del escritor en tanto que “cazador de historias”: sentado a la mesa de un bar, “el hombre” escucha una conversación, o recibe una confidencia por la que se le solicita consejo; otras veces, caminando por la calle, contempla una escena e imagina una historia. Se repiten los escenarios donde el relato brota, ya referido como ficción de oralidad, o se construye en la fantasía del hombre: el bar Verde, el Rubí, el Tronío, la Tertulia; algunas calles, las plazas. La recurrencia de estos marcos constituye una suerte de formato abierto que permite la incrustación de los relatos, su amplificación en series, y su imbricación con otros, proferidos por otras voces secundarias o por el narrador básico, que presta voz a la perspectiva del hombre. La repetición de situaciones –ritos, automatismos– con función humorística, suele generar seriaciones episódicas, aditivas, sin desarrollo causal. En algunos casos, como la serie de Pedro y la gigante Sofia, un episodio se complica y desarrolla en una sub-serie dotada de continuidad causal, como sucede con los sueños imbricados de Luis, Romero, Isabel y “el hombre” mismo, cuya función de consejero cobra nuevo valor en la medida en que presta a sus amigos sus propios sueños para resolverles sus conflictos oníricos, con lo cual adquiere la categoría de “especialista en arreglar sueños”. El consejero, como correlato paródico del psicoanalista –el “colmo” y remito aquí al análisis de Barthes (1983: 233)–, provoca un enredo a la manera de las tradicionales comedias de equívocos al invertir el cliché de situación: en lugar de interpretar, interfiere, con sus propios sueños, en los sueños de otros, y en lugar de “arreglarlos” –desnudando, digamos, su significado– los complica aún más.

Subrayando estas continuidades, el volumen de *Gente del Bajo* concluye con un cuadro, “Navidad”, que aglutina a los personajes en una común celebración de la vida en el Club Nápoli Eterna, y “el hombre”, que ha organizado la fiesta, “tiene la sensación de estar metido en el vientre de un arca primordial, con su multiforme y colorida carga humana, navegando en el tiempo y en la noche” (Dal Masetto 1995a: 269). Como una suerte de “nave de los locos”, esta alegoría de la deriva humana cierra el texto sin clausurar las historias que allí convergen, como un mosaico de la vida, al que siempre es posible agregarle piezas.

Gente del Bajo –más que sus predecesores de 1987 y 1989– es una colección de cuentos integrados cíclicos (diría Mora) pero también una novela –excéntrica, fragmentaria, miscelánea– o al menos puede leerse como tal, a condición de que dicha lectura no reduzca la pluralidad del texto, cuya comicidad ingenua, farsesca, desnuda una humanidad disociada, recluida en circuitos repetitivos y alternados de fracasos y módicas victorias, en un mundo demasiado pequeño, donde de vez en cuando asoma, entre los velos de un lenguaje que se niega a nombrarla, la noticia de un pasado demasiado reciente, demasiado lacerante.

4. Un modelo de integración múltiple: *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán

“Nada hay más aterrador para un historiador que descubrir el espanto de que todo puede ser contado de varias maneras sin por eso perder su esencia real” (Fresán 1998:

97), proclama el fragmento número 6 de la primera novela escrita por el “historiador mentiroso”, y perdida (¿para siempre?) en una “catástrofe informática”. El inevitable retorno de lo borrado, detrás de las máscaras proteicas de la alegoría, rige la construcción textual de *Historia argentina*¹⁷, primer libro de Rodrigo Fresán, cuyas piezas –unitarias aunque vinculadas por múltiples vasos comunicantes– se ofrecen a la lectura ya como cuentos, ya como *membra disjecta* de un texto genéricamente indefinible. Cuentos o capítulos de una novela fragmentaria, los textos se traducen entre sí, imbricándose y abriéndose en derivaciones contradictorias, alrededor de su propio origen: la sustitución de la Historia –deslegitimada– por las historias, la búsqueda a ciegas de la verdad en la ficción, la escritura como criptograma donde el mensaje encubierto ha sido eliminado (“Delete Argentina”) y reemplazado por “el ambiguo estilo de mis ficciones” (Fresán 1998: 272). Como en “Autobiografía de Irene”, de Silvina Ocampo, el olvido es condición de la escritura, pero paradójicamente, la escritura devuelve, transformada, la memoria, en el texto futuro, cuyos fragmentos, como sobrevivientes de un naufragio, saltan al cuello del escritor “con entusiasmo de perros de presa” (95).

La múltiple alegorización del origen de la escritura –como corrección o reinención de la memoria, como huella de lo borrado, como “desviación” (productiva) de un trabajo “serio”, en realidad, trivial sobre la Historia– inscribe la proliferación de los relatos: éstos son, alternativamente, los fragmentos de la novela perdida (“Historia argentina”) del “más mentiroso de los historiadores” (92 s.); las ficciones con las que “el hijo que, cuando fuera grande, quería ser escritor” (239) conjura las versiones mentirosas que los mayores le cuentan sobre la “desaparición” y presunto exilio de sus padres; los fallidos intentos del “aprendiz de brujo” de hacer funcionar el universo a su modo, como un pequeño demiurgo inhábil que impusiera sobre el gran caos del mundo una variante, pequeña y personal, del caos. Por otra parte, estas alegorías de la escritura aparecen inscriptas en algunos de aquellos relatos: en los flancos del caballo de Chivas, el “gaucho minimalista”, que se convierte así en el “primer caballo-libro de la historia” (“Padres de la patria”); en las letras de las canciones de La Roca Argentina (los “12 Grandes Éxitos”); en la novela que lee Alejo, hermano menor del “escritor”, en su vuelta a la Argentina (“Gente con walkman”), cuyo comienzo repite, *en abîme*, el comienzo de otro relato de la serie (“El único privilegiado”). Así, la narración diluye los niveles textuales, los funde en un continuo que hace indiscernibles lo incluyente y lo incluido, el adentro y el afuera, como un rompecabezas armado sobre una cinta de Moebius.

¹⁷ *Historia argentina*, primer libro de Rodrigo Fresán, comparte con los de Dal Masetto una característica frecuente en el modo de producción y publicación literaria en el fin del milenio, aunque no privativa de esta época: la reedición con variantes (incorporación o eliminación de piezas narrativas, reordenamiento de las mismas, cambios de título). La primera edición es de 1991, por Planeta (Argentina); la segunda, de 1993 por Anagrama (España), incorporaba el cuento “La situación geográfica”, escrito especialmente para dicha edición. En este trabajo manejamos la tercera, de 1998, por Tusquets (Argentina), donde el cuento antes mencionado ha sido “fagocitado”, como dice Fresán en las “Efemérides” incluidas al final del volumen, por “La vocación literaria”, “ahora en *extended-play*” (Fresán 1998: 282). La edición de Anagrama y la de Tusquets restauran el orden original de los dos primeros relatos, que en la primera edición apareció revertido por consejo de Planeta. Fresán señala otras “trampas”, entre ellas la adición de nuevos epígrafes y la incorporación de alusiones a otros libros suyos mediante cambios de nombres y otros guiños al lector consecuente.

Las alegorías del origen (de la escritura) se sirven de la parodia, del juego intertextual con productos del arte *kitsch*, del pliegue metanarrativo, de la autoficción. El “aprendiz de brujo”, de Walt Disney (de la película *Fantasia*) es el modelo del funcionamiento del universo, y al mismo tiempo de la cocina del Savoy Fair, regida caprichosamente por el chef Shastri, un “Siva quien, cuando está aburrido los sube y los baja (a sus súbditos), los asciende y los degrada al azar” (36), pero también de la escritura misma, en la medida en que dicho modelo parodia, en segundo grado, las paródicas cosmogonías borgesianas.

Como muchos textos borgesianos, “Histeria argentina II” es un metatexto cuyo texto objeto le es inmanente. La parodia re-trabaja la estrategia escrituraria por la cual un pretexto, apócrifo, no sólo justifica la narración sino subraya el carácter ficcional de personajes y situaciones¹⁸, inclusive el sujeto de la escritura, protagonista autoficcional de una primera novela, “Histeria argentina I”, “iniciática y sutilmente autobiográfica, como corresponde” (93). El relato de la desaparición de “doscientas páginas revisadas una y otra vez [...] en una suerte de limbo donde sólo los chips y los microchips pueden entrar” (91) da pie a una “sinopsis” de la novela perdida, construida como *pastiche* del estilo borgesiano: “Entonces se materializa la escritura de un documento que responde al título de *Sobre los peligros de la visibilidad*. Wells y Borges son citados con cierta incómoda insistencia” (94, el subrayado es nuestro). Los restos del naufragio informático, sin embargo, “se le vienen encima, [...] lo muerden con la ferocidad extra que es patrimonio de todo lo irremediadamente perdido y, por lo tanto, inalterable” (95). Un “fragmento” muestra al protagonista de la irrecuperable novela llevándose por delante a Borges al doblar una esquina:

[...] descubrió que casi había matado a Jorge Luis Borges. Justicia poética, pensó entonces. [...] ¿Fue éste el momento más trascendental de mi vida? Quién sabe si este azaroso choque con la gran literatura no sería el desencadenador de futuras trascendentalidades (101).

Matar a Borges –pero “casi”– alegoriza el complejo epigonal de los narradores post-borgesianos, en humorística alusión a “la angustia de las influencias”. Por otra parte, la invisibilidad –que afecta a ambos personajes y es la razón del choque– “es una de las formas más terribles del olvido y es contra este olvido que el protagonista lucha” (94).¹⁹ Si en el choque con Borges, a la salida de una popular galería porteña, la escritura alegoriza –cómicamente– su propio origen como lucha con el poeta precursor²⁰, el insistente retorno del origen perdido –reprimido– alegoriza, a lo largo del texto, la afirmación de la escritura en tanto que verdad, más allá del olvido y de la consistencia imaginaria del discurso histórico: la paronomasia entre *Histeria/Historia argentina* esconde y exhibe,

¹⁸ Me refiero a lo que Molloy (1999: 60) llama “pre-textos funcionales” en la ficción borgesiana: “Los personajes (y sus situaciones) no se encarnan según criterios extratextuales, sí se encarnan, intertextualmente, en la pluralidad de relatos que los contienen”.

¹⁹ El temor a la invisibilidad puede referir, además, al temor de Holden Caulfield, protagonista adolescente de *The Catcher in the Rye*, de Salinger, de desaparecer al cruzar una populosa avenida de Nueva York. Como se recordará, Holden es un *misfit*, o “sujeto no adaptado”, cuyo desprecio por la hipocresía del orden social norteamericano se traduce en una negativa a asumir la muerte de su realidad de niño que lo lleva a refugiarse en la literatura.

²⁰ Tomo el concepto de Harold Bloom (1991).

como un *lapsus linguae*, el retorno de lo reprimido. En “La vocación literaria”, último cuento o capítulo del libro, el origen de la escritura está vinculado a la “desaparición” de los padres del “hijo, que cuando fuera grande, quería ser escritor” (239). Allí, la primera novela es “[l]a odisea de un hombre que, obligado a enfrentar algo terrible, empieza a escribir todo lo acontecido desde cero, modificando acontecimientos históricos, estrangulando almanaques y efemérides hasta llegar al espanto de su presente y corregirlo” (263). El cuento “Historia antigua” desarrolla este argumento, pero en el final el hombre comprende que no se puede cambiar el pasado, porque por más que sustituya la historia canónica por una versión modificada a gusto, esta le deparará, aunque por caminos diferentes, idéntico espanto en el presente.

Los cuentos o capítulos del libro despliegan en sucesivas permutaciones alegóricas un núcleo enigmático, un vacío del que brota el origen de la escritura: historias apócrifas que se entretajan en torno a una muerte, emblemáticamente cifrada en un naufragio –informático, marítimo–, en el sueño de un avión que se precipita a tierra sobre una selva de árboles sin nombre y en la imagen de un hombre que es fulminado por un rayo mientras corre por una playa desierta. La contemplación de estas escenas, que reaparecen en varios relatos, manifiesta la vigencia del caos como ley del mundo, ante la cual la única respuesta posible es la escritura. Otras muertes rescriben paródicamente mitos literarios o históricos, como la de los “padres de la patria” en el relato homónimo, la de Borges en “Histeria argentina II”, la de Mónica-Evita en “El único privilegiado”, la del *gurkha* en “La soberanía nacional”. La muerte de los padres, otra constante que emerge en varias narraciones, remite, más que a la simbología freudiana de la novela familiar, a la realidad de la guerra sucia, recubierta por la costra de los discursos eufemísticos que afantasman a las víctimas del terrorismo de Estado durante la dictadura, como ocurre con la muerte “accidental” del padre del protagonista de “La formación científica”, la de los padres de Nina en “El asalto a las instituciones” y la “desaparición” y posterior exilio de los padres del protagonista en “La vocación literaria”. La muerte en combate de la guerrillera Laura Feijóo Pearson, transmutada en versiones “socialmente aceptables”, es una invariante que vuelve obsesivamente en varios relatos, como “El aprendiz de brujo”, “El lado de afuera” y “El sistema educativo”. Se liga a ella la serie fragmentaria de los relatos contradictorios inscriptos en varios cuentos-capítulos, acerca de Lucas Cheviaux, alternativamente caído en combate, fugitivo en Francia, entregador o mercenario *bon vivant*, donde opera como código de mediación la parodia del discurso oficial, que demoniza a quienes se alzan contra el régimen. Otro personaje elusivo vinculado con el origen de la escritura es Mariana, narrataria de “El sistema educativo”: su enigmática muerte y la necesidad de sepultarla en el olvido, aparece en “La vocación literaria” como una de las motivaciones de la eliminación de los archivos que contienen la memoria de Argentina y su sustitución por las ficciones que integran este libro. En suma, una falta, un borramiento, cubiertos por una costra de discursos banales y contradictorios, pero autorizados por un dispositivo cultural cómplice, desencadena el flujo ficcional de historias que caen “sobre el pobre desdichado” (el escritor), y encajan unas con otras “casi sin hacer ruido porque, sí, la improbabilidad de ciertas casualidades, la azarosa sinapsis de neuronas, es lo que acaba constituyendo la auténtica estructura de la historia de un país” (268). La eliminación de un mundo carente de sentido y su reemplazo por una nueva realidad, de índole literaria, recuerda la decisión de Billy Pilgrim y Eliot Rosewater en *Slaughterhouse-Five*, de Kurt Vonnegut, Jr.; no en vano es este escritor (“el de apellido alemán osten-

taba el más indisciplinado de los bigotes y una casi obscena cantidad de pelo para su avanzada edad”, 246) quien dialoga con otro (Scott Fitzgerald, otro de los autores favoritos de Fresán) en “La vocación literaria” acerca de la problemática relación entre realidad y ficción.

Como en las ficciones de Vonnegut ocurre con la ciencia ficción, los propios textos de la cultura de masas, cuya consistencia no homogénea presenta grietas por donde puede filtrarse el trabajo de la escritura, aportan modelos constructivos que el texto transforma paródicamente: el modelo global del libro podría estar cifrado en una edición especial de la revista de historietas *Superman*:

Era algo más que una de esas llamadas “aventuras imaginarias”, inteligente subterfugio por el cual los editores se permitían destruir el planeta tierra y casar al héroe con Luisa Lane. Me acuerdo, la propuesta era descubrir los errores e imposibilidades deslizados a lo largo de toda la revista. Había más de trescientos errores; la ciudad de Metrópolis parecía tomada por lunáticos. En uno de los cuadritos, Superman tenía bigote (239).

La tematización de recursos narratológicos como la conveniencia del uso de la tercera persona exhibe en un paródico *trompe-l'oeil* la artificialidad de todo constructo literario: el “historiador mentiroso” escribe la biografía de Lucas Cheviaux, enmascarada en un discurso autobiográfico que vira a la tercera persona para atenuar el espanto, provocando la incredulidad del lector (destrucción de la ilusión o de la *suspension of disbelief* jamesiana). Por cierto, la “versión alternativa” que corrige la primera no es menos falsa, porque –como leemos en “La vocación literaria”–, el mismo Lucas, entrevistado por el escritor, confiesa que ha olvidado casi todo respecto de sus años de guerrilla, y sugiere “lo mejor o lo peor que se le puede decir a un escritor. —¿Por qué no inventás todo?” (251). El pliegue metatextual, caricaturescamente exagerado, no es aquí un mero juego ilusionista posmoderno, pues se presenta vinculado con el lugar (en sentido saeriano) de la escritura: “Quizá convenga aclarar aquí que casi toda la gente nacida en mi hoy inexistente país de origen no sólo tenía pésima memoria sino que también parecía enorgullecerse de ello” (251). El olvido no es menos alegórico que los naufragios y las catástrofes marítimas, aéreas o informáticas, en la medida en que nombra la estrategia retórica fundamental del discurso postdictatorial: implantar en la psicología colectiva una lección de arrepentimiento y resignación, según postula Idelber Avelar (2000: 160). En estos textos de Fresán, como observa el crítico brasileño respecto de *Respiración artificial* de Piglia, “la ficcionalización consistiría [...] en un borramiento de marcas, puesta en escena de la indecibilidad, diseminación de pistas falsas” (Avelar 2000: 139). El “escritor” de Fresán, al mismo tiempo crítico de su propia obra, recorre las pistas falsas construidas por su propia escritura, para encontrar sólo confusión y vacío: “Mi historia personal, como la historia de mi país de origen hoy inexistente, está confundida” (Fresán 1998: 250). La ficción implica un doble gesto: borrar (“*Delete Argentina*”) e inventar (“mentir”), pues “el único lugar seguro en el mundo es adentro de una historia o, ya que estamos en esto, de varias” (263). Pero esas historias son la única forma de combatir el discurso hegemónico y descifrar la verdad de la Historia:

La práctica y la astucia me han enseñado el modo para detectar atajos y pasadizos secretos en el sistema, el método indicado para sacar a flote la versión alternativa siempre intuida –cañonazos sobre aguas marrones para que los secretos se liberaran del fango del fondo y

alcanzaran la superficie como tímidas criaturas antediluvianas— y, finalmente, la certeza de que las cosas nunca habían sido tal como me explicaron, años atrás, en los finales del Segundo Milenio (267).

A lo largo del texto, la alegoría del origen de la escritura va adoptando nuevas formulaciones, sobre la base de dos invariantes temáticas. Una, la desacralización de un objeto puesto en el lugar de la ley, o la verdad, con la consiguiente quiebra de un orden discursivo (lo consagrado como verdad es ficción: mentira): la cocina del Savoy Fair, bajo la dirección del implacable *head-chef* Roderick Shastri, la guerra de Malvinas, las dudosas figuras paternas, seductoras o autoritarias, que instituyen prohibiciones como la de leer los diarios; Borges el invisible; la Fundación; los “padres de la patria” y su caballo-libro lleno de inscripciones destinadas a sorprender al Viejo Mundo con “El formidable realismo mágico de Gonçalves y su fiel amigo Chivas”; el “comportamiento histérico” del cadáver de Evita; los mitos modernos y las revoluciones prolijamente convertidas por la “corrección política” del discurso postdictatorial en artículos de consumo masivo.

Otra, la “oscura noticia” de realidades distintas, u otras “verdades”, cuyo orden discursivo es el de la ficción: las “historias” que contará el grumete que sobrevive al naufragio de La Doncella de Palestina (que son las historias de este libro), las películas que cada personaje inventa para enfrentar la vida; las revelaciones de Leticia Feijóo Pearson, que sabe la verdad sobre la desaparición de su hermana Laura; Mariana y su enigma, que el texto no revelará; las canciones, las novelas, las historias que ocultan a medias, bajo el disfraz de la parodia y de la alegoría, los fragmentos de la historia que los textos canónicos no cuentan.

En resumen: *Bajo bandera* de Saccomanno, *Gente del Bajo* de Dal Massetto e *Historia argentina* de Fresán son textos que admiten diversas modalidades de lectura. Las interrelaciones que guardan los cuentos-capítulos entre sí los acercan a lo que Epple (2000) denomina “novela fragmentada”, pero la relativa autonomía de cada pieza, su disponibilidad a la lectura independiente y a la antologización, los asimilan a las “colecciones de cuentos y relatos integrados” analizados por Mora (1994). Retomando las categorías sugeridas por esta estudiosa, *Bajo bandera* y *Gente del Bajo* ilustrarían la “colección integrada cíclica”, haciendo la salvedad de que este último volumen contiene sub-series secuenciales que alternan con unidades libres. Por su parte, *Historia argentina* propone un tipo de integración múltiple, trabajada en varios niveles, ya que un relato inaugural, “Padres de la patria”, proyecta una doble alegoría simbólica respecto de *Historia argentina* (el libro), y de la historia de la Argentina como país, en clave paródica. Otra alegoría cierra cíclicamente el volumen: la catástrofe informática (involuntaria/voluntaria). Como en juegos de espejos deformantes, los distintos cuentos-capítulos se pueden leer como reescrituras de una “historia secreta” que no cesa de producir versiones, hasta surgir amarrando líneas tendidas a lo largo de todo el texto, en el capítulo o relato-epílogo.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1979): “Acción, trama”. En: *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, pp. 131-142.
- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Barthes, Roland (1983): "Estructura del 'suceso'". En: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 225-236.
- Benedetti, Mario (1968): "Tres géneros narrativos". En: *Sobre artes y oficios: ensayo*. Montevideo: Alfa, pp. 14 -33.
- Bioy Casares, Adolfo (1991): "El cuento" y "Novela y cuento". En Martino, Daniel (ed.): *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Alcalá de Henares/Madrid: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 56-60.
- Bloom, Harold (1991): *La angustia de las influencias*. (Trad. Francisco Rivera). Caracas: Monte Ávila.
- Bosch, Juan (1985): *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. Santo Domingo: Alfa y Omega.
- Cortázar, Julio (1969): "El cuento breve y sus alrededores". En: *Último round*. México: Siglo XXI, pp. 59-82.
- (1973): "Algunos aspectos del cuento". En: Ortega, Julio (ed.): *La casilla de los Morelli*, Barcelona: Tusquets, pp. 133-152.
- Dal Masetto, Antonio (1987): *Ni perros ni gatos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1989): *Reventando corbatas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1995a): *Gente del Bajo*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.
- (1995b): "Sobre Gente del Bajo". En: *Clarín* (Buenos Aires), 14 de diciembre [[http://www.literatura.org/Dal Masetto/dmnci3n.html](http://www.literatura.org/Dal%20Masetto/dmnci3n.html)] (15-11-2003)].
- Epple, Juan A. (2000): "Novela fragmentada y micro-relato". En: *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*, 1 [<http://www.cuentoenred.org>] (03.12.2003)].
- Fresán, Rodrigo (1998; ¹1991): *Historia argentina*. Buenos Aires: Tusquets.
- García Diez, Enrique/Coy Ferrer, Javier (1986): *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Kermode, Frank (1983): *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- Kristeva, Julia (1981): *Semiótica 1*. (Trad. José Martín Arancibia). Caracas/Madrid: Fundamentos.
- Masiello, Francine (1987): "La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura". En: Balderston, Daniel et al. (eds.): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires/Minneapolis: Alianza/University of Minnesota/Institute for the Study of Ideologies and Literature, pp. 11-29.
- Molloy, Sylvia (1999): *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Mora, Gabriela (1994): "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados". En: Azar, Inés (ed.): *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Washington: Interamer, pp. 317-326.
- Piglia, Ricardo (1987): *Prisión perpetua*. Barcelona: Seix Barral.
- (1991): *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1993): "El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento". En: Zavala, Lauro (ed.): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, pp. 55-59.
- (1998; ¹1995): *Cuentos morales. Antología personal*. Buenos Aires: Planeta.
- (1999): *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- (2000): *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta/Seix Barral.
- Poe, Edgar Allan (²1985): "From *Twice Told Tales*, by Nathaniel Hawthorne (A Review)". En: McMichael, George (ed.): *Concise Anthology of American Literature*. New York: McMillan, pp. 428-431.
- Quiroga, Horacio (1993): "Decálogo del perfecto cuentista" y "El manual del perfecto cuentista". En: Zavala, Lauro (ed.): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, pp. 29-36.
- Rivera, Andrés (1982): *Nada que perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1986): *La sierva*. Buenos Aires: Alfaguara.

-
- (1991): *El amigo de Baudelaire*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1994): *El verdugo en el umbral*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (1998): *La lenta velocidad del coraje*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2001): *Cuentos escogidos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Saccomanno, Guillermo (1991): *Bajo bandera*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Salinger, Jerome D. (1951): *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books.
- Serra, Edelweis (1978): *Tipología del cuento literario*. Madrid: CUPSA.
- (1994): “Aproximación teórica al texto cuentístico”. En: Serra, Edelweis/Tomassini, Graciela/Colombo, Stella Maris: *Poética del cuento hispanoamericano*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, pp. 9-18.
- Sifrim, Mónica (1999): “Reportaje a Guillermo Saccomanno”. En: *Clarín* (Buenos Aires), 13 de junio [<http://www.literatura.org/Saccomanno/gSR1.html>] (16.12.2003)].
- Vonnegut, Kurt Jr. (1969): *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade, a Duty-dance with Death*. New York: Delacorte Press.
- Wilcock, J. Rodolfo (1998): *El estereoscopio de los solitarios*. Buenos Aires: Sudamericana.