

El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual

Sergio Delgado
Université de Bretagne-Sud

*¿Creés que esos hombres han visto de sí mismos
o de otros algo que no sea las sombras
proyectadas por el fuego en la caverna,
exactamente enfrente suyo?*
Platón, *La República*, Libro séptimo.

1. Situación

Estas anotaciones anudan, más que certezas, perplejidades. La primera de ellas, si acaso pudiera disponerlas en algún orden, se obstina en torno del concepto de personaje, tan maltratado por la teoría y la crítica literaria desde hace casi treinta años y que sin embargo sobrevive, como un Odiseo empedernido, a tanta tentativa de homicidio, suicidio, sortilegio o cautividad. El personaje goza de buena salud. De todas maneras, aunque se trata de uno de los componentes fundamentales de todo relato, su constitución es por lo menos paradójal: está en todas partes y al mismo tiempo no tiene un lugar definido: reside tanto en un nombre como en un pronombre, en un sujeto como en un objeto, en un carácter como en una caracterización, en una descripción como en una acción, en un diálogo como en un silencio. Todo lector lo sabe y por eso lo busca y lo encuentra sin plantearse en realidad ningún problema. Allí brilla el espejo donde se miran, por igual, según el arte de cada narrador, las prácticas de la escritura y la lectura.

La segunda perplejidad, que llama mi atención desde hace algunos

años y que viene a sumarse a la primera, nace en torno de la narrativa argentina actual —digamos: la de los últimos quince o veinte años—, en particular de la dificultad o si se quiere también el desgano con que buena por parte de la crítica se viene ocupando de ella. Vamos a intentar entonces unir ambas miserias intelectuales, el personaje y el relato hoy, con la vaga esperanza de pasar más bien desapercibidos y de, a fuerzas de ocuparnos de espectros, volvernos nosotros mismos invisibles, como el mismo Hamlet. Digamos que vamos entrar al escenario donde la literatura actual agita sus sombras, como por los camerinos, sin que nadie se dé cuenta.

2. El lugar más oscuro

¿Cómo abordar el problema teórico del personaje? No es mucho en realidad lo que se ha escrito al respecto. Se puede hacer una interesante aproximación, con una perspectiva que integre además la variable temporal, estudiando los artículos que le dedican a este tema las dos ediciones del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*¹. Ya en la primera edición, es decir la de 1972, en el artículo “Personaje”, Tzvetan Todorov llamaba la atención sobre el abandono en que se encontraba esta *categoría*. Así comienza este artículo: “La categoría del personaje, paradójicamente, permanece como una de las más oscuras de la poética”². Entre las causas de esta situación, Todorov señalaba en primer lugar la reacción, por parte de escritores y críticos, frente a tantos años de primacía del personaje en la literatura, principalmente la del siglo XIX; en segundo lugar a la confusión que se da habitualmente, por parte de una lectura “ingenua”, entre personaje y persona y finalmente a la reducción, injustificada agregaba Todorov al pasar, del personaje a su psicología. El análisis estructural del relato será consecuente con este planteo y en todo caso propondrá un programa para pensar el problema

¹ La primera edición, dirigida por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, apareció en 1972 bajo el título de *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (París, Editions du Seuil); la segunda edición, dirigida esta vez por Oswald Ducrot y Jean-Marie Schaeffer, revisa y ampliada, aparece en 1995 bajo el título de *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (París, Editions du Seuil).

² *Dictionnaire* (1972), p. 286. No está de más aclarar que en esta misma edición, en el artículo correspondiente —escrito también por Todorov— se considera como, *Poétique*, en primer lugar, a “toda teoría interna de la literatura” (p. 106).

del personaje según diferentes niveles y desde un punto de vista funcional (el modelo *actancial* de Greimas, por ejemplo).

En la segunda edición del *Diccionario*, veinte años después, el artículo dedicado al personaje es reelaborado por Jean-Marie Schaeffer, quien para comenzar se ve en la obligación de situar el contexto en el cual Todorov había trabajado anteriormente: “Durante los años sesenta y setenta el personaje era a menudo considerado como una noción ‘ideológica’ que era necesario criticar”. La mirada despectiva puesta entonces sobre el personaje debe entenderse tanto en el contexto de la crítica del sujeto desarrollada por el estructuralismo, como en el del objetivismo que promovía el “Nouveau roman”.

Es indudable que lo que se llama la anti-novela o novela objetivista actúa en gran medida contra un determinado modelo de personaje. Pero de ninguna manera esta noción desaparece. Una suerte de *grado cero* del ser del personaje es probablemente *L'innomable* de Beckett. En esta novela el personaje, cuyo nombre es puesto en cuestión, está además solo, en una habitación oscura, prácticamente sin espacio ni tiempo. Para construir el lugar que habita, pide un bastón y con él va tanteando lo que está a su alrededor. Y agrega: “Tendré necesidad también, dicho sea de paso, de participios futuros y de potenciales”³. Es decir que son los personajes, aun reducidos a su mínima expresión, aún despojados de nombre y de cuerpo, y también el lenguaje, aún en su modalidad más “potencial”, los elementos básicos de todo relato, los que fundan el espacio y el tiempo.

No puede haber un relato narrado solamente con cosas, como propone, aparentemente, *Le Furet* de Marc Saporta, uno de los epígonos del “Nouveau Roman”. Una banqueta que se cae indica que alguien se ha suicidado. Es decir que el personaje se muere, que está muerto. ¿Pero quién lo observa la caída de esta banqueta? ¿Quién evita mirar al agonista? ¿El narrador? El narrador aquí se vuelve protagonista de la imposibilidad.

Es indudable, a partir de la fuerte renovación que suponen movimientos como el “Nouveau roman”, que un personaje no se encuen-

³ Samuel Beckett, *L'innomable*, Paris, Les éditions de Minuit, 1953, p. 23 (“J’aurais besoins aussi, je le note en passant, de participes futurs et conditionnels”). Lo que pide el personaje roza, más bien, la imposibilidad: el participio futuro no existe en francés y el modo potencial presenta una acción improbable.

tra simplemente en el “retrato” o la representación de un carácter. La descripción como procedimiento, dado el lugar que ocupa en la novela contemporánea, está muchas veces menos en relación con los espacios u objetos representados que con la caracterización de un personaje. En todo caso hay que revisar la relación descripción-personaje. El “retrato”, lugar privilegiado para la presentación de personajes en la novela del siglo XIX, ha sido prácticamente abandonado por la narración actual.⁴ Es necesario estudiar, en la caracterización de los personajes, la función que cumplen otros elementos, por ejemplo el detalle y, sobre todo, el papel que juega el lector en el momento de componerse una imagen.

Completando este repaso de los puntos centrales que determinan la crisis de la noción de personaje, hay que deslindar, por otra parte, la relación entre personaje y psicología. Un personaje no tiene psicología. Lo que está presente, en todo caso, es una construcción ideológica, que Schaeffer denomina “psicología espontánea”, dada por un contexto cultural que evoluciona en el tiempo. Y esta determinación implica la producción de sentido tanto de la escritura como de la lectura. Es decir una doble dinámica: en lo que respecta al escritor, la búsqueda de los elementos que utilizará para la construcción de una psicología o una nopsicología de sus personajes forma parte de sus elecciones estéticas y también de la cultura de su época; el lector, por su parte, completará esta tarea. La “psicología” de un personaje cualquiera, por ejemplo Edipo, no será la misma para un lector (o espectador) de la Antigüedad que para un lector del siglo XIX, por ejemplo Freud.

En lo que respecta a la confusión personaje-persona, el problema es en realidad falso. Todo estudio realizado desde una perspectiva de la recepción dará cuenta del hecho de que ningún lector, ni siquiera el más ingenuo —y siempre se necesita un mínimo de ingenuidad para leer un relato— confunde la realidad de una “persona” y la noción de “personaje”. El problema es sin dudas más evidente en el caso de un personaje de ficción, pero también se da en la referencia a un personaje real. El lector o el espectador más ingenuo tendrá siempre elementos

⁴ Ver, en este sentido, el trabajo de Phillippe Hamon. Concretamente “Personnage et évaluation” en *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984 y “Descriptif et effet-personnage” en *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

para percibir las debilidades con que una novela histórica, una película o una miniserie televisiva, caracterizan, por ejemplo, un personaje como Facundo Quiroga. Es decir la adecuación o no a un determinado verosímil. En todo caso nada tienen que ver con la Poética (para utilizar la palabra en los términos de Todorov), las operaciones ideológicas (“propagandísticas” o “comerciales”) con que la novela o el cine promueven la ingenuidad de un determinado público.

3. Nosotros y los otros

En relación con la situación de la narrativa argentina actual, una cosa llama la atención: si excluimos aquellos esfuerzos que responden más bien al despecho, la reivindicación sectorial o simplemente la pereza, son pocos los trabajos que intentan, seriamente, dar cuenta, al menos, de su diversidad. Pienso, entre estos últimos, en un artículo donde Sylvia Saítta adopta el criterio de organizar la “nueva narrativa” argentina según su postura frente al mercado —lo que puede sin dudas discutirse tanto por la importancia que se le adjudica a dicho mercado como por la ausencia de una reflexión sobre la relación que el mismo mantiene con la literatura—; en este planteo Saítta determina la existencia de una literatura, “otra literatura”, que escaparía a las reglas del mercado:

“[Hay otra literatura,] que circula de un modo casi secreto y cuyos libros son poco reseñados en los diarios de circulación masiva o se publican en pequeñas editoriales alternativas. Sería difícil —y tal vez forzado— encontrar en esos libros rasgos comunes ya que, en estos momentos, el campo literario argentino carece de instituciones, escuelas o grupos que organicen de alguna manera la producción narrativa, y tampoco hay apuestas literarias comunes, experimentaciones formales programáticas o un ‘nosotros’ que aglutine a un sector de los jóvenes escritores en oposición a un ‘otro’ del cual distinguirse”.⁵

⁵ Sylvia Saítta, “Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina”, en www.revistatodavia.com.ar, septiembre 2002.

Si acaso pudiéramos ponernos de acuerdo respecto a la noción y al corpus de esta “otra” literatura, queda por discutir el criterio de reconocimiento de una identidad determinada entre los nuevos escritores, muchos de ellos ya no tan jóvenes, a partir de la ausencia de un sistema de agrupaciones (el *nosotros*) o de oposiciones (el *otro*). En síntesis, queda más bien la constatación de que, después de una fuerte tradición narrativa, como la que instaura por ejemplo Borges, apenas si se vislumbran restos dispersos o más bien orfandad.

Esta orfandad, esta ausencia de instituciones, escuelas o grupos, esta suerte de secreto que se transmite a espaldas al gran público, de complicidades entre pequeños círculos de lectores, sitúa el escenario de la literatura en el espacio de confrontación del escritor consigo mismo. Nada de esto es nuevo en la literatura universal, pero viene a tener, en este momento y en este lugar, notas particulares. Ahora bien: ¿cuáles son las características que tiene, hoy por hoy, esta escena íntima, al parecer más íntima que nunca, donde la lectura y la escritura, en tiempos necesariamente distintos pero convergentes, cruzan sus miradas? De hecho estos datos, respondan o no la realidad, tratan de componer esa siempre rara ecuación, la de la mirada interior y la mirada exterior que se posa sobre el trabajo del escritor.

Me parece, como primer hipótesis de trabajo, que en este estado de cosas la noción de personaje cobra un relieve particular. El personaje es hoy un terreno de pruebas y de experimentación excepcional. Adelanto, además, como complemento de esta hipótesis, otro elemento a considerar: la frecuencia con que, en la construcción de los personajes, se recurre a la auto-referencia y a la escritura autobiográfica (en todo caso el juego y la ironía con que se evocan prácticas convencionales o genéricas de lo autobiográfico). Sobre todo esto volveremos más adelante.

4. Principio de orfandad

A medida que se van muriendo los escritores mayores viene a resultar que, al parecer, nadie está autorizado a cobrar la herencia. En una sociedad entregada, estas últimas décadas, a una cierta resignación y por momentos a una pasión ante el despojo, parece que siempre está muriéndose “el mejor escritor argentino vivo”. Creo que esta noción no es novedosa y se viene convocando desde mediados de los años se-

setenta y principios de los setenta, cuando se publican, en un contexto de edición y lectura particularmente propicio, las obras completas de escritores como Roberto Arlt, Juan L. Ortiz, Jorge Luis Borges u Oliverio Girondo y cuando se concibe el último proyecto de una historia-histórica aglutinante de la literatura argentina (me refiero a *Capítulo*). El sentimiento de orfandad que hoy se vive en el plano de la narración (de todo tipo: tanto en relación con la ausencia de maestros vivos, como de un sistema literario que apañe a los escritores nacientes) tiene por otra parte un componente interesante, que es la asunción del vacío y de su riesgo.

Nadie puede decir cómo debe ser la escritura proyectada hacia el futuro. Pero viene a resultar que, de manea consciente o no, el escritor actual no puede no alcanzar una determinada certeza respecto a lo que está escribiendo hoy y lo que va a escribir mañana. Digo esto y digo también lo contrario: la noción de “escritura actual” debe excluir a aquellas prácticas que no asumen el riesgo de la indecisión y entonces el auténtico “escritor actual” es aquel que nunca está del todo seguro respecto a aquello que escribió, y que no tiene ninguna comprobación, interna ni externa, de que esto que ahora escribe sea, realmente, literatura. Es la situación ideal de la escritura literaria. Pero es al mismo tiempo la más difícil de sostener.

Lo que es evidente hoy es que cada escritor debe resolver por su propia cuenta la dialéctica, de todos modos misteriosa, entre aquellas propuestas y estos resultados. Se me dirá que siempre sucede así con la literatura. Y es indudable que aquello que llamamos “campo literario” se constituye, en gran medida, para reducir esta vacilación. Pero lo que es evidente es que pocas veces, en la historia de la literatura argentina, el “sistema” o “campo” se ha encontrado tan debilitado. Pocas veces como ahora lo nuevo debe presentarse en un marco de escritura regido por la dispersión y el riesgo. Esto es al menos paradójico: si tomamos las cifras de novelas que se presentan a los grandes concursos literarios, parece que nunca se ha escrito tanto.

No hay un nosotros y no hay un otro. La contracara del hecho de que no haya un lector de esa “otra literatura” es también interesante. No me refiero simplemente a las cifras de ventas de libros y a la dificultad de las editoriales para sobrevivir. Hablo de que no hay un lector determinado que esté, ahí, a la espera de una forma que vendrá

a mostrarle aspectos insospechados del mundo que habita, a provocarlo o, simplemente, a sorprenderlo con una novedad formal. Es probable que pocas veces se haya encontrado el narrador argentino en una situación de tal libertad y prescindencia. No tiene que imponer una determinada idea de la literatura, no tiene que dar cuenta de un determinado programa realista ni de una determinada realidad.

El escritor argentino actual tiene como respaldo una tradición importante y por otro lado, afrontando este relato que escribe y que al parecer nadie espera, nada pierde y todo gana con ser experimental o buscar en su propia escritura las posibilidades de una forma. Hoy más que nunca la necesidad de una forma contra el vacío parece ser la condición esencial del placer de escribir.

5. Realismos

A modo de segunda hipótesis de trabajo, propongo conjeturar que la situación de esta narrativa, o al menos una gran parte de ella, se dirime en el marco del realismo. Los modelos pasados con los cuales conjurar la realidad inmediata, como el escape hacia lo fantástico o lo sublime, hacia la certeza de los géneros o de su parodia, o hacia el grotesco, parecen haber perdido su eficacia. Y también parece agotada una larga tradición, originada en las vanguardias de los años veinte, con escritores como Macedonio Fernández o Jorge Luis Borges como sus pontífices, que considera al realismo como enemigo de un arte literario renovador. La presencia, en el seno de esta narrativa, de una determinada retórica de la violencia o de la vulgaridad viene a confirmar la primacía de lo real como referente.

De pronto vuelven a ser posible la consigna de que la naturaleza de la literatura, o de la narración al menos, es realista. Se revitaliza la proposición de Lukács, o en todo caso la lectura que de esa proposición hace por ejemplo Georges Perec, un escritor a quien nadie puede acusar de decimonónico: “[El realismo] no es una escuela, una técnica ni una tradición: la función de la literatura es de ser realista”⁶.

El realismo parece ser una especie de constante que gana espacio en la medida en que no exista ni un “nosotros” ni un “otro”, es decir una

⁶ Georges Perec, “Pour une littérature réaliste”, *L.G. Une aventure des années soixante*, París, Editions du Seuil, 1992, p. 51.

escuela o una contra-escuela, para refutarlo. Dicho de otra manera: la dispersión, la orfandad (la “crisis” dirían otros) crea condiciones fundamentales para la práctica de un realismo personal. En todo caso de otras formas y sobre todo de muchas formas de ejercitarse en la relación con la realidad. En definitiva: de realismos.⁷

Esbozada esta hipótesis de trabajo, y en función de lo que analizamos anteriormente, son muchas las posibilidades que presenta el estudio del personaje en la narración actual; posibilidades, no como espejo de una realidad determinada sino del encuentro, necesariamente dinámico, entre una escritura y una lectura.

En el doble sistema hipotético en el que constituimos estas notas, es decir la situación del personaje y la posibilidad de “realismos”, creo que hay dos grandes modelos para el narrador argentino actual que acepte la apuesta del momento. Son dos modelos que no agotan, indudablemente, las opciones frente a la tradición, nacional o extranjera, que tendrá el escritor argentino, pero que señalan dos de las líneas más fuertes de influencias. Estoy pensando, concretamente, en los sistemas de construcción de personajes de las narrativas de Juan José Saer y de César Aira.

El narrador argentino que comience a contar historias en estos años y que se plantee algunas preguntas básicas en torno de la narración, podrá o no tomar en cuenta estos modelos, pero es difícil que los desconozca: sus áreas de influencias lo tocarán directa o indirectamente. Podrá asumirlos o rechazarlos, como quiera. Y podrá también, y esta es una rara novedad del momento, adoptarlos conjuntamente, como otros escritores ya lo han hecho y vienen haciéndolo, mezclándolos en proporciones diversas. Lo quiera o no, consciente o inconscientemente, trabajará a partir de estas dos escrituras.

6. El rerealismo de Saer

En un reportaje publicado recientemente, una joven escritora pre-

⁷ No puedo dejar de señalar la coincidencia, no necesariamente casual, entre estas reflexiones y el título de la convocatoria de las “Jornadas de estudio” donde este trabajo fue leído. Cuando utilizo el plural pienso por ejemplo en la definición de “realismo mitológico” que Michel Leiris aplica a *La modification* de Michel Butor. Es indudable que este término define tanto la literatura de Butor como la manera como Leiris la lee: su definición se crea para esta obra, para este autor.

gunta a Juan José Saer: “Pese a sus rupturas con las convenciones tradicionales de la novela, hay un elemento que se sigue manteniendo en pie: los personajes”.

Saer responde: “Es cierto. Pero creo que la forma de concebir a los personajes debe cambiar a medida que cambia nuestra concepción del hombre. Nuestra percepción del tiempo, de la interioridad de los otros, del cuerpo está en permanente transformación”.⁸

Saer no responde directamente a la pregunta, o en todo caso la desvía en dos direcciones. En primer lugar evoca el cambio que se produce en sus personajes por motivos de pronto inexplicables, o al menos sin una causa necesariamente natural; es decir: menos en función, por ejemplo, del paso del tiempo, que por la evolución formal de sus relatos. Tenemos así un personaje “Tomatis” distinto en las novelas *Glosa*, *Lo imborrable* o *La Grande*, no porque el tiempo o sus crisis existenciales lo hayan hecho cambiar sino porque las necesidades formales de ambas novelas así lo requieren. La segunda dirección, más ardua, da cuenta de la transformación necesaria, casi fatal, que supone la concepción del personaje de uno a otro escritor.

A lo largo del ciclo narrativo que componen sus novelas y cuentos, Saer trabaja con la reaparición de los personajes. Este recurso lo coloca en una relación genealógica con las literaturas de Balzac, Proust, Joyce o Faulkner, principio que el escritor además confirmó en reportajes y escritos⁹. Sin embargo la concepción misma de los personajes en Saer poco tiene que ver con la teoría que genera los de la literatura de Balzac; constituye un sistema “Saer” que toma el procedimiento, como

⁸ Florencia Abate, *El principio de incertidumbre*, Buenos Aires, *Clarín*, Revista Ñ, 1º de octubre de 2005.

⁹ Dice en *Diálogo*: “Respecto a la novela histórica del siglo XIX, Balzac introduce un elemento revolucionario, que es la reaparición de los personajes. Butor habla de este elemento. [...] La reaparición de los personajes servía a Balzac para crear una especie de sistema de verosimilitud y de continuidad y de desarrollo de una intriga novelística cuyo basamento era la intención de pintar en conjunto a la sociedad de su tiempo, cosa que evidentemente no entra para nada en mis proyectos. Para mí la reaparición de los personajes es una manera de negar la progresión de la intriga y de insertar en cualquier instante del flujo espacio-temporal (es una convención novelística como cualquier otra) momentos que permitan el desarrollo de una determinada estructura narrativa”. (Juan José Saer y Ricardo Piglia, *Diálogo*, Santa Fe, Universidad del Litoral, 1995, p. 15-16).

él lo dice, en un momento de su evolución y cuya reflexión teórica es menos deudora de Balzac que de Michel Butor.

Veamos un ejemplo. En “Emile Zola romancier expérimental et la flamme bleue” (*Repertoire littéraire*, IV), Butor cita el ensayo de Zola *Le romancier expérimental*. En esa cita, Zola analiza el “método” de Balzac:

Está claro que no hay solamente allí observación, sino que hay también experimentación, dado que Balzac no se constituye en simple fotógrafo ante los hechos observados y dado que él interviene de una manera directa para ubicar sus personajes en condiciones de las cuales él mantiene el control. El problema es saber qué es lo que tales pasiones, actuando en tal medio y en tales circunstancias producirán desde el punto de vista del individuo y de la sociedad y una novela experimental, *La cousine Bette* por ejemplo, es simplemente el informe de la experiencia que el novelista repite ante los ojos del público.¹⁰

Hasta acá, entonces, la cita de Zola en relación con Balzac. Butor agrega que el descubrimiento de Zola juega un papel fundamental en el desarrollo de la novela moderna. Volver a la novela *experimental*, no es utilizarla para intereses exteriores a ella (la novela llamada “de tesis”, por ejemplo), sino establecer las posibilidades de que estas experiencias sobre la realidad se desarrollen en el interior del texto y a través del lenguaje. Concluye de esta manera:

La novela es el lugar ideal de experimentación sobre el cambio de creencias, la destrucción de algunas. Si les muestran las cosas de una manera, ustedes habrán creído esto o aquello, como tal personaje; cuando se les muestra otro aspecto, ustedes han cambiado vuestra manera de mirar.¹¹

¹⁰ Michel Butor, *Repertoire littéraire*, París, Gallimard (col. “Tel”), 1996, p. 331.

¹¹ *Ibid.*, p. 335.

Más allá de adherir o no a los postulados del naturalismo y de verificar la eficacia de su método, lo que interesa a Butor, y nosotros lo remarcamos, es señalar en primer lugar el papel que cumple el personaje en esta “experiencia” de la novela. El personaje es creado, tanto en Balzac como en Zola, a partir de un determinado sistema. En Balzac está la teoría del genio individual, a través de cuyo retrato la sociedad representada se ilumina. En Zola se trata de la teoría, prevenidamente científica, de la herencia. Como en un laboratorio, la sangre circula a lo largo de todo el ciclo de los Rougon-Macquart. En definitiva, en ambos autores el realismo se constituye, básicamente, a partir de un sistema de construcción de personajes. El hecho de que este sistema responda a un programa grupal (una “escuela”) o personal, es un dato histórico. El sistema de Balzac no es el mismo que el de Zola, y esto por supuesto que es por demás evidente. Lo que no es tan evidente, en todo caso, es la manera como Balzac es leído por Zola. Y Zola, a su vez, por Butor. Y Butor, sin dudas, por Saer.

En las novelas contemporáneas, como lo habíamos señalado anteriormente, cambian las relaciones, en el interior del “retrato”, entre la descripción y el personaje. Como bien lo muestra el análisis de Philippe Hamon, en la novela contemporánea, en el contexto del “Nouveau roman” por ejemplo, se construye una teoría de lo “perimido” en literatura y dicha teoría funciona en gran medida contra el modelo balzaciano de concepción de personajes. La descripción es entonces el lugar por excelencia de un desplazamiento: no se caracteriza a un personaje determinado sino que se habla de los objetos que utiliza o los lugares donde habita. Aquí juega un papel importante el detalle:

tal “detalle” es, siempre, un indicio válido de los eventos posteriores o anteriores del relato. El “detalle”, inserto en una descripción, es entonces un puro procedimiento anafórico que reestablece la coherencia del personaje (su pasado, su futuro, su inclusión en una clase caracterizable o psicológica), es decir su estatuto semántico “unitario”¹².

¹² Philippe Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 106.

Hay un momento muy intenso de encuentro entre personajes, al comienzo de *La grande*, cuando Gutiérrez se encuentra con Escalante, uno de los personajes centrales de la novela *Cicatrices* que, adicto al juego, parece encaminarse hacia la propia destrucción. En *La Grande* retomamos este personaje muchos años después, ya envejecido, y haciendo lo posible para sobrevivir plácida y resignadamente. El personaje está como dominado por el gesto de velar con su mano una parte de su rostro: una suerte de pudor ante el deterioro de su dentadura. Para recuperar una vieja intimidad, Gutiérrez se quita, por su parte, su dentadura postiza y así le enseña a Escalante su “verdadera cara”. Escalante sonrío:

La [verdadera cara] de Escalante, de inmutable que ha estado siendo hasta ese momento, se ha vuelto movediza, llena de pliegues, de frunces y de arrugas, en la frente, alrededor de los ojos y de la boca, como si estuviera haciendo un esfuerzo desmesurado para ocultar alguna emoción y se oscurece todavía un poco más, quizás porque su piel es tan lustrosa y oscura, que la sangre que afluye a sus mejillas no logra colorearlas de rojo.¹³

La sonrisa de Escalante, en su rostro desdentado y curtido, como el paisaje de una ciudad o de una batalla, enseña la verdad no sólo de su rostro sino de su condición de personaje. En la descripción de eso que no es más que un “detalle” parece estar contenido, por sus desplazamientos y repeticiones, pero también por sus ausencias (los dientes, el rubor de las mejillas), todo el personaje “Escalante”. Saer construye personajes pero establece también, con lo que está presente y con lo que está ausente, un sistema de composición que combina y alterna tradiciones literarias y pictóricas. Toda la historia occidental de representación del “color de la carne” reside, a su vez, en el rasgo

¹³ *La grande*, p. 52.

más insustancial de la carencia de ese rostro: las mejillas encarnadas, su rubor.¹⁴

Si acaso el realismo de Saer es deudor del realismo balzaciano, lo es como relectura, como duplicación o como simulación. Es decir como un re-realismo. La duplicación implica un desplazamiento, que es el que opera sobre los personajes la “zona” que los genera. La “zona” es una estructura móvil, dinámica, que evoluciona en el tiempo. Lo hace desde los relatos de *En la zona* hasta *La grande*, la última novela. Los personajes cambian porque la zona cambia. La zona no es una condición espacial ni temporal. Es en todo caso la unidad generadora de ese mínimo de espacio y tiempo que necesitan los personajes. A la manera del bastón y del modo verbal potencial con que el personaje de Beckett recompone el mundo y el relato en el cual habita. La zona es también, de algún modo, un personaje.

Para la construcción de sus personajes, Saer toma como modelo a “personas” e incluso “personajes”. Alguno de estos modelos son concretamente personas que se relacionaron o se relacionan, en distintas épocas y con distinta suerte, con el mismo Saer. Muchos de ellos, incluso, coexisten con la escritura. Es cierto, por ejemplo, que hay muchas claves que ligan tanto al personaje de Tomatis como al de Pichón Garay a la persona Saer. En todo caso ambos representan aspectos o “personas” que habitaron en el interior de Saer. Como los átomos que componen una molécula. Tomatis es el escritor que se queda en la zona. Pichón Garay el escritor que escapa a la zona.

En *La Grande*, por otra parte, es complementaria también la rela-

¹⁴ Una de las adquisiciones fundamentales de la pintura, fundadoras del arte del retrato, a comienzos de la modernidad, es la técnica para representar el rojo de las mejillas. Esta tradición de representación “visual” nutrirá el realismo tanto en pintura como en literatura. En su *Libro dell'Arte*, del año 1437, uno de los discípulos de Giotto presenta así las técnicas básicas para dar vida a un rostro: “Algunos maestros, cuando el rostro está [casi listo], toman entonces un poco de blanco de San Juan, diluido en agua, e indican con insistencia las partes sobresalientes y los relieves de este rostro, según lo más conveniente. Después ponen un poco de rosa sobre los labios y “corazoncitos” sobre las mejillas; extienden luego un poco de acuarela, es decir de color carne, bien líquido; he ahí el rostro pintado...” (*Le livre de l'art*, ed. crítica de C. Déroche, Paris, 1991, citado por Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Ginebra, Droz, 2000, p. 51).

ción que une a los personajes de Nula, el joven vendedor de vinos y filósofo, con el de Gutiérrez. La relación no existía antes del inicio de la novela. Se construye en el primer capítulo, a partir de la primera frase. Nula es uno de los personajes más recientes del sistema de personajes saereanos. Aparece por primera vez en *Lugar*, el libro anterior. Por otra parte Gutiérrez es uno de los personajes más antiguos. Lo descubrimos en el primer libro, *En la zona*, en el relato “Tango del viudo”, y nunca más vuelve a aparecer. Es un personaje que se ha ido de la “zona”, a vivir Europa (como Pichón Garay), y nunca se supo más nada de él. Ahora regresa a la “zona” para quedarse. Ambos personajes se encuentran y se conocen en *La grande*. Y funcionan, en cierto modo, como padre e hijo (lo que es significativo, en lo que respecta a Nula, porque su padre es un desaparecido). Tienen una cierta composición autobiográfica, representando polos distintos de la vida de Saer, su modelo. Digamos que trazan un gran arco que une la infancia y la vejez. Nula significa un regreso al pasado autobiográfico, el más intenso sin dudas de toda la literatura de Saer. Gutiérrez es figura también del regreso, en un porvenir de Saer que él mismo probablemente imaginó pero que nunca llegó a vivir.

Poco importa que el sistema de referencias para la construcción de los personajes, como dijimos anteriormente, sea externo o interno, que tome sus datos de la realidad o de la literatura. Lo importante es el sistema poético-narrativo donde la construcción de estos personajes se genera. Aquí bien puede mencionarse el texto de E. T. A. Hoffman que utiliza Otto Rank como epígrafe para su estudio clásico sobre el *doble*: “Imagino mi *yo* como dentro de un prisma; todos los personajes que giran en torno mío son *yoes* que me provocan con su actuación”¹⁵. Retomando esta cita, debemos señalar, menos que una reflexión psicológica o filosófica sobre el problema del *yo* y del doble, el sistema de refracciones, reflejos y proyecciones con que el personaje es concebido. Todo personaje es la luz o la sombra de algo.

En la explicación de los orígenes de la representación humana, Plinio recurre en su *Historia natural* a un mito fundador. Según este relato una muchacha delinea, sobre una pared, el contorno de la sombra

¹⁵ Otto Rank, *Don Juan et Le double*, trad. de S. Lautman, Paris, Payot, 1973, p. 15.

de su amante, que está a punto de abandonarla.¹⁶ A esta explicación concurre, por supuesto, el misterio de todo relato mítico; pero es sorprendente la deuda que mantienen las primeras concepciones de la representación en Occidente, por un lado con la luz y la sombra, por el otro con el miedo de la pérdida de un ser querido. En la *Divina Comedia*, un texto fundamental para la concepción moderna de la representación de lo humano, todos los personajes, excepto el principal, el que refiere a la persona de Dante (el único con vida en el momento de la escritura) no son más que sombras. Es indudable que aquí el término descriptivo es complejo: se trata de almas visibles, de espectros, de sombras, que tienen la apariencia de cuerpos pero que no son cuerpos.¹⁷

Si la literatura de Saer es realista, insisto, lo es por duplicación, por acentuación del realismo. Basta ver sus descripciones, su registro de la experiencia sensorial o cognitiva. Rerealismo, decimos. Sus personajes son más que sombras, indudablemente. Pero no mucho más. Son proyecciones, en todo caso, de un sistema narrativo que nutre sus raíces tanto en la realidad de la vida como en la tradición literaria.

7. El desrealismo de Aira

En la literatura de César Aira los personajes se construyen generalmente a partir de un nombre o simplemente de un *yo*. Hay muy pocas descripciones y éstas tienden más bien a emblemas o alegorías (un gimnasta, un payaso, una jueza mediática, un científico, una monja, un escritor, un médico). A veces se trata de un personaje histórico, como es el caso de Rosas o el “Restaurador” en *La liebre* o el de Johan Moritz Rugendas en *Un episodio en la vida del pintor viajero*. No son raros los que toman como referente a personas contemporáneas a la escritura, como sucede por ejemplo con Alberto Giordano en *Los misterios de Rosario*, Michel [Lafon] en *Fragmentos de un diario en los Alpes* o Adriana [Astutti] en *El Tilo*. En estos casos de un referente

¹⁶ Tomamos la explicación de los orígenes de la representación del magnífico libro de Victor I. Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, *op. cit.*; es necesario aclarar que mucho más que eso debemos a este autor.

¹⁷ Ver, en este sentido el trabajo de E. Gilson: “Qu'est-ce qu'une ombre? (Dante, Purg. XXI)” en Paris, *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen-Age*, 1965, p. 71-93.

“real”, de ninguna manera se disimula su origen: las informaciones, que siempre son mínimas, como el nombre y el apellido, pueden, como mucho, resultar incomprensibles para los que no posean las claves para descifrarlas. A veces un personaje o una situación parecen sugerir una procedencia autobiográfica, como es el caso de Martín, el protagonista de *Embalse*, pero aparecen también otros datos, también mínimos, como el nombre o la profesión que no se corresponden con la realidad. En muchos casos el nombre “César” o el apellido “Aira” y también el oficio de escritor, son utilizados para caracterizar a un personaje, pero estos datos son más bien equívocos. “César” o “Aira” pueden ser tanto un niño como un adulto, un hombre como una mujer, un escritor insoportable como una monja incierta.

De todas maneras la vida de Aira, los libros que lee o los amigos que frecuenta son una materia prima indistinta, que el fuego de la narración habrá de incorporar a su alquimia. Se puede hacer un paralelo, al mismo tiempo arbitrario y natural, con la composición de los personajes en la literatura de George Perec; por ejemplo la evidencia confusa que logra la aclaración con que este autor (¿el autor?) inicia *La vie. Mode d'emploi*:

La amistad, la historia y la literatura me han facilitado algunos de los personajes de este libro. Cualquier otra semejanza con individuos vivos o que hayan existido de manera real o ficticia, será una coincidencia.¹⁸

Perec ni siquiera se toma el trabajo de invertir la fórmula habitual: “Los personajes de la ficción son imaginarios y todo parecido con personas reales es una coincidencia”. La confunde a tal punto que se anula totalmente. Es indudable que los personajes de la ficción le llegan a Perec a través de sus amigos, de la historia y de la literatura. Y eso es, para él, la realidad. Es decir que los personajes responden a su manera de apropiarse de los elementos que aporta la realidad y eso puede incluir, al mismo tiempo y sin que resulte contradictorio, la propia vida del autor y la literatura que frecuenta. Poco importa el modelo que nu-

¹⁸ Georges Perec, *La vie, Mode d'emploi, Romans et Récit*, París, Le Livre de Poche, 2002, p. 649.

tre la constitución de estos personajes: es indudable que son los personajes de Perec. Hay un acto creativo en el seno de cada apropiación y el plagio es la acusación que sólo padecen los tímidos. A tal punto que si se verifica la semejanza de un terminado personaje con una determinada persona, esta semejanza poco importa ya, es ahora una coincidencia. Las duras obligaciones (*contraintes*) que se imponen a la escritura, darán una rara y paradójica libertad a la concepción de los personajes. Desde Anton Voyl, el personaje principal de *La Disparition*, cuya desaparición da origen a la trama de la novela, hasta Amanda von Comodoro-Rivadavia que aparece, para raro deleite de los lectores paragónicos, en el capítulo 7 (aunque no se sabe si se está realmente en el capítulo 7 porque poco antes ha desaparecido el capítulo 4), toda la caracterización de los personajes estará regida por la ausencia, en toda la novela, de la letra “e”.

En un marco totalmente diferente, Perec trabaja esta combinación de obligaciones y azares de manera similar a como Raymond Roussel escribe *Impressions d’Afrique*: un juego de palabras entre *billard* (billar) y *pillard* (delincuente) da origen a una primera frase: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...* Así las *lettres* (cartas) de un *blanc* (el cubo de tiza sobre borde de la mesa de billar y también un hombre blanco) va dando origen al epistolario que cuenta las aventuras en Africa de un explorador. El relato avanza y consume las palabras, los nombres, que le sirven de materia prima.¹⁹

El lector debe aceptar este juego o quedar afuera. Aira también se inscribe en esta tradición y es consciente de este doble escenario de apariciones y desapariciones, de apropiaciones y abandonos, que postula el autor y que completa con decisión el lector. Es por eso que, si bien se reconocen elementos auto-referenciales en alguna de sus novelas, no se puede hablar de autobiografía porque por un lado el lector nunca está seguro de lo que está leyendo y el autor, si bien conoce las fuentes de su inspiración, desconoce al mismo tiempo sus alcances.

En *El tilo*, una novela cuya trama parece desvanecerse en una suerte de somnolencia pueblerina, el hilo del relato es conducido por un distraído yo-narrador que es, además, escritor. El carácter del trabajo

¹⁹ Ver Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, París, Gallimard (col. “L’imaginaire”), 1979.

del “yo” como escritor es en cierto modo paralelo al trabajo del padre del “yo” como electricista. Ambos personajes rondan la desilusión y al mismo tiempo condensan sus esperanzas en el hecho de que sus oficios están acechados por el misterio y el secreto:

Misterios y secretos del Hada Electricidad. Por arcana, era peligrosa. Se decía que había muerto gente por sus caricias insidiosas. Lo más extraño en ella era su acción a distancia. Las perennes travesías de mi padre en su bicicleta por todo el pueblo eran una especie de alegoría del vuelo invisible de la Electricidad a los rincones más lejanos, a los más íntimos... Pero bien pensado, todo es alegoría. Una cosa significa otra, hasta el hecho de que, por estas vueltas de la vida, yo haya llegado a ser escritor, y esté redactando esta crónica verídica. Siguiendo las instrucciones de la alegoría, que también opera a control remoto, yo también puedo estar ejerciendo un oficio del que no sé nada, manipulando con infinita perplejidad objetos de los que no sé ni entiendo nada, por ejemplo los recuerdos. Pero eso no quita la realidad de los hechos, la realidad de que mi padre fuera electricista y yo sea escritor. Se trata de alegorías reales.²⁰

La electricidad no nutre aquí ninguna literatura fantástica. No es la corriente que da vida a ningún *Frankenstein* ni a ninguna *Eva futura*. Todo está, más bien, en función de la alegoría. Una alegoría que, además, es “real”. La tarea del padre del “yo” como electricista, se define por su relación misteriosa con la electricidad. Y el “Hada Electricidad”, a su vez, como pseudo-personaje de la historia, brinda el motivo que hace posible la comprensión del ser de los otros personajes. La alegoría por lo general indica la búsqueda de una legibilidad. Lo suele ser en la poesía épica, ejemplar o didáctica. En muchos casos es el signo de una literatura menor, indiferente en todo caso a toda pretensión de calidad: es puro desplazamiento. Aira lo estudia y ficcionaliza en *La trompeta de mimbre*, en relación con la historieta *Mandrake*, a través de personajes como “La mujer más rica del mundo”, “El mejor escritor del

²⁰ César Aira, *El Tilo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 35.

mundo” o “El mejor mago del mundo”²¹. La escritura aquí no niega la realidad de los hechos, los anula con la forma de la “alegoría real”.

En relación con la construcción de personajes, en el contexto de la retórica clásica, la alegoría se suele oponer a la descripción y en particular al retrato. La figura de la alegoría, regida por conceptos abstractos o filosóficos (como la Belleza, la Templanza, la Libertad, e incluso, como en muchos casos de la literatura de Aira, por la noción de Monstruosidad), se presenta como un procedimiento incorrecto para la descripción de personajes. El retrato en cambio, regido por lo concreto, es la manera más idónea. En su oposición con la descripción, se debilita el uso de la alegoría en literatura. Y también encuentra aquí su virtud. Como bien lo señala Hamon: “la alegoría es, quizás, la única manera de describir lo indescriptible”²²

En *El Tilo*, así como el padre del protagonista no entiende el funcionamiento de la electricidad, conocimiento esencial en su oficio de electricista, así mismo el hijo parece no comprender el oficio de escritor que ejerce. La comprensión, en todo caso, como la acción a distancia del Hada Electricidad, deberá ser establecida más por el lector-Aira que por el escritor-Aira. A lo largo de la historia, el personaje del padre del “yo” se borra, como también se borra la figura del árbol de Tilo que rige la plaza de Pringles y el título de la novela. El “yo” también se borra: va a buscar, al final, su “antiguo yo”, como si hubiera evolucionado, a lo largo de la narración, perdiéndose algo que el lector no alcanzó a comprender: ¿deberán recomenzar, narrador y lector, la historia?

Decimos que la escritura de Aira es realista porque compone una figura de “totalidad” a través de la cual va a ser considerada o conjurada la fórmula misteriosa de la realidad. No acaban de ser presentadas las referencias que componen este sistema de representación *realista*, sean históricas, autobiográficas o culturales (por ejemplo el nombre de un presidente, de un ministro o de un deportista) y enseguida son más bien borradas o devoradas por la escritura. Una escritura que todo lo derrite o pegotea, como el helado de *Cómo me hice monja*. Resiste referencias literarias claras, como por ejemplo el surrealismo (que en su programa fundacional, a través de la teoría freudiana, se dispone a dar

²¹ César Aira, “ ‘Tuve la suerte...’ ”, *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998, p. 25-48.

²² *Du descriptif*, p. 104-105.

cuenta de esa otra parte del todo que compone la realidad), al cual por momentos se aproxima para luego alejarse. Es un des-realismo, decimos entonces. Quizás con esto respondamos, aunque sea provisoriamente, a la pregunta en torno a la cual Sandra Contreras viene dando vueltas últimamente “por qué, entonces, habríamos de seguir hablando de realismo. ¿no deberíamos buscarle otro nombre?”²³

Es indudable que el primer movimiento de la narración en Aira responde a los protocolos realistas y en consecuencia su literatura podría acoger una gama muy amplia de lectores, pero en su segundo movimiento, cuando todo se desrealiza, se produce una suerte de catástrofe de la lectura (o “monstruosidad”, podríamos decir, para plantearlo en los términos del mismo Aira). El fundamento de esta literatura reclama un lector-Aira. También la de Saer, pero en el caso de Aira de una manera más radical. Se está con Aira o se está contra Aira. Los críticos, abusando de lo que ya puede celebrarse como un lugar común, no se cansan de repetirlo.

8. Final

Dos aclaraciones, como para terminar. Empecemos, si pudiéramos clasificarlas en orden de importancia, por la segunda: en estas notas se plantearon dos modelos de construcción de personajes, los de la narración en Saer y Aira, como para trazar un rápido esbozo de los campos de fuerzas que rige la narrativa argentina actual. Al mismo tiempo, y si la operación no fue lo suficientemente clara es bueno que lo sea ahora, antes de que el lector de estas líneas se vaya con una espina atravesada en la garganta, inscribimos a estos escritores en dos grandes tendencias de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XX. La relacionada por un lado con la práctica del “Nouveau Roman”, representado aquí por Butor, y por otro lado la del grupo “Oulipo”, representado aquí por Perec. Estas tendencias no agotan un panorama de la situación de la novela ni siquiera en la literatura francesa contemporánea, pero señalan dos líneas bien nítidas (que por otra parte ya no existen más, se han ido agotando) de la novela experimental. La primera tie-

²³ “Vueltas sobre el realismo” en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (ed.), *César Aira, une révolution*, número especial de *Tigre*, Universidad de Grenoble 3, 2005, p. 38.

ne sin dudas ramificaciones que pueden llevarse hasta Balzac o hasta Zola o hasta Flaubert, donde encuentran el fundamento de muchas de sus reflexiones. La segunda en otra tradición, igualmente nítida en la cultura francesa, que hunde sus raíces en el surrealismo, que llega hasta Roussel y quizás hasta el simbolismo. Las he puesto en paralelo, rápidamente, con Saer y con Aira, pero esto no significa para nada una sospecha de influencias. Se trata, en todo caso, de dos horizontes para el relato contemporáneo en los que Saer y Aira se inscriben sin dudas como deudores y también como contribuyentes. Lo que es interesante señalar aquí es que Saer y Aira encarnan dos movimientos de ruptura y que además, por otra parte, no crean un sistema. Si acaso lo proponen, se trata más bien de la simulación de un sistema, un conjunto de pautas y principios que sólo deben aplicarse a sus propias escrituras. Nadie puede instalarse en el planeta Saer o en el planeta Aira, en primer lugar porque no será aceptado ni por Saer ni por Aira. Es indudable que hay saereanos y aireanos, pero ninguno de ellos podrá encargar una escritura propiamente experimental.

Estas proposiciones de *rerealismos* y *desrealismos* son categorías más bien arbitrarias y sin dudas provisorias. En definitiva, y para resumir, la conclusión que se puede sacar de todo esto es que ya no es posible hablar, simplemente, de “realismo”. Hay que hablar en todo caso de “realismos”, de formas del realismo que varían según la Poética que las desarrolla. Sistemas que tienden a ser, más bien, personales.

La segunda observación, la primera en orden de importancia pero con la cual quería terminar, debe denunciar otra operación de estas mismas notas, quizás evidente como la anterior. El lector sin dudas ha notado que evité, sistemáticamente, dar nombres o presentar ejemplos de la nueva narrativa argentina. Me basé en lecturas dispersas y en intuiciones, y también tuve en cuenta mi propia experiencia de escritura. Dada la indeterminación del corpus, ningún lugar parece presentarse como privilegiado (y el propio mucho menos) para observar el teatro íntimo de la escritura actual. Todos son válidos por el momento. Queda entonces postulada, para el futuro, una segunda parte de este trabajo, menos en el aire, espero, y sin dudas, puedo asegurarles, con muchos nombres y apellidos.

Versión digital: www.celarg.org