

Contra el fin del relato, lejos del gran relato: dos mecánicas contemporáneas de producción narrativa.

Darío G. Steimberg

Aclarando un problema

Entre los rasgos más interesantes y peor comprendidos señalados para describir la contemporaneidad se encuentra el de la caída de *los grandes relatos*. En su formulación más entendida, la cuestión es desplegada por Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna*, texto a través del cual analiza el estado del saber contemporáneo en función del “desuso del dispositivo metanarrativo”¹ que caracterizó la producción cultural de Occidente durante los últimos siglos. Gianni Vattimo ofrece en un párrafo un ejemplo que sirve como muestra del alcance de ese dispositivo durante la modernidad:

En analogía con la novela moderna 'clásica', la crítica moderna parece necesitar de similar referencia a una concepción global, filosófica o religiosa, de la existencia humana, sobre la base de la cual valora e interpreta las obras de arte refiriendo su estructura formal a un metarrelato compartido.²

En resumen, se trata de partir del hecho de que el desarrollo de la producción cultural moderna (artística, científica, filosófica) descansaba en la posibilidad de recurrir a un “marco estable” (Vattimo) que aseguraba la legitimidad de sus producciones. En oposición, muchas de las producciones contemporáneas carecen o reniegan de esa matriz común que supo preservar hasta hace algunas décadas la posibilidad de encontrar *un* sentido (para el humanidad, para sus productos). Por supuesto, Lyotard y Vattimo no han sido los únicos en reparar en el problema. Desde Estados Unidos, por ejemplo, Arthur Danto ha dado cuenta del mismo asunto, ahora en relación con el arte, al señalar el hecho de ninguna “narrativa maestra” ha llegado para ocupar el lugar de la “tremenda narrativa moderna”³ cuyo reinado tocó a su fin hacia la mitad del siglo XX.

El primer problema que ronda la cuestión se desprende de la expresión “gran relato”, que mal comprendida parece indicar la caída de lo “grande”. Así, el mismo Lyotard escribe a continuación de lo citado en nuestro párrafo inicial: “La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósi-

¹ Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 7.

² Vattimo, Gianni, “El estructuralismo y el destino de la crítica”, en *Insomnia*, 85, octubre de 1999. Consultado el 25 de agosto de 2009 en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Vattimo/Vattimo1.htm>

³ Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 156.

to.”⁴ Esta afirmación no es lo más interesante del libro y es fácilmente rebatible. Las iniciativas de muchas de las producciones encaradas desde internet, por ejemplo, son difícilmente entendibles desde ella. La aspiración de Wikipedia, por nombrar sólo un caso, descansa en un relato que emprende un “gran propósito” para la humanidad. Así, para empezar, es importante señalar que, desde nuestra perspectiva, “gran relato” es sólo una expresión utilizada para indicar el tipo de matriz universal en la que la modernidad confiaba y sobre la cual construía su comprensión del mundo y sus producciones.

En segundo lugar, también derivado de una torpe división del sintagma, el fin de los grandes relatos ha pretendido ser entendido como el fin de los relatos a secas.⁵ Esta proposición simplemente no responde a la actualidad, una de cuyas características centrales es la multiplicación radical de los relatos existentes. Nuevamente, no hace falta más que navegar unos minutos en internet para observar que la producción narrativa, en todas sus formas y disciplinas, goza de excelente salud. Baste decir que, hace ya cuarenta años, Roland Barthes dio cuenta de esa ubicuidad:

...el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida.⁶

Un último problema a tomar en cuenta es la crítica que Fredric Jameson hace al respecto cuando sostiene que “el fin de los grandes relatos es otro gran relato”⁷. Aquí, la confusión es otra. Jameson parece querer resolver el problema en un juego de palabras. Sin embargo, su procedimiento es similar al de aquellos que consideran que “creer en Dios” y “no creer en Dios” son dos creencias, “razonamiento” a través del cual se pretendería rebatir candorosamente la posibilidad de que haya quienes no crean en una deidad absoluta. El fin de los grandes relatos no es un gran relato en tanto no implica una matriz de comprensión para ninguna producción. Esa era la característica de los grandes relatos en tanto metanarrativas, y es sólo en ese sentido que se propone su caída.

Lógica y relato

⁴ Lyotard, J., *op. cit.* p 7.

⁵ Tal vez haya quienes creyeran en ello ingenuamente, pero es más importante combatir la posición que supone encontrar en esa mala comprensión del tema un error en la postulación de la caída de los grandes relatos.

⁶ Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 9.

⁷ Jameson, Frederic, *Una modernidad singular*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 16.

Entre las afirmaciones que no deberían olvidarse, el célebre *Análisis estructural de los relatos* enseña que lo que define la producción narrativa es una lógica, una manera de conectar lógicamente diversos acontecimientos o acciones. Así, en oposición a las posturas que suponen que la base de cualquier relato es una conjunción de instancias cronológicas o un progreso cronológico-causal, Barthes explica:

Aristóteles mismo (...) atribuía ya la primacía a lo lógico sobre lo cronológico. Es lo que hacen todos los investigadores actuales (...), todos los cuales podrían suscribir sin duda (...) la proposición de Lévi-Strauss: «el orden de sucesión cronológica se reabsorbe en una estructura matricial atemporal.»⁸

Un relato, en ese sentido, respondería siempre a una estructura lógica que legislaría la relación entre las diversas instancias, generando así una “jerarquía de instancias”⁹ que ocuparía el lugar de esqueleto lógico de la narración.

Ahora bien, una estructura lógica no es independiente de la cultura en la que es producida. Muy diferentes autores han analizado ya este punto, y han recorrido también la conclusión de que resulta imposible encontrar producciones puramente argumentativas o narrativas. Herman Parret ha resumido el problema: “...el relato (...) funciona en la comunidad razonante como marca de racionalidad”. Por consiguiente, “consolida la sociedad de seres racionales y, en ese caso, funciona «como un argumento»”¹⁰. En relación con nuestro tema, debe indicarse que el entramado lógico que vertebra una narración es inseparable de la construcción del mundo de la que participa. O más explícitamente: la lógica según la cual es posible elaborar una narración es inseparable de la lógica según la cual es posible entender el mundo, o producirlo. Es cierto que Lyotard ha puesto en evidencia que, en pos de encontrar algún proceso de legitimación, el saber narrativo acepta a la ciencia como un saber más, sin que pueda afirmarse la inversión de la frase. Pero vale insistir en el hecho de que si la ciencia no acepta el saber narrativo como legitimador, eso no implica en absoluto que prescindiera de él.¹¹

Dirigiéndonos específicamente a la modernidad y sus producciones culturales, es evidente que sus filosofías y relatos velaban por la construcción de un universo cada vez

⁸ Barthes, R., *op. cit.*, 23-24.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ Parret, Herman, “IV. Contar”, en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995, p. 77.

¹¹ La teoría del Big Bang y su increíble parecido con el relato bíblico es un bello ejemplo. Si bien es cierto que evita la figura del agente en términos narrativos, es decir, si bien es cierto que prescinde de Dios, el resto del relato es idéntico: en el comienzo no había nada, de pronto apareció todo. Así, un punto sustancial de la supuesta descripción objetiva de nuestro universo empieza por una construcción narrativa (por lo demás, carente de evidencia).

más preciso que habitar. Esa precisión es lo que obligaba a la necesidad de un metarrelato rector, de modo que ese universo obtuviera una forma lógica, en el sentido de que fuera posible pensarlo sobre una serie coherente de premisas que no se contradijeran, aunque de ello resultara una gran abstracción. Así, era en un tipo de matriz lógica que la modernidad desarrollaba sus textualidades. Por fin, el desarrollo de los dos géneros discursivos literarios centrales de la modernidad al menos a partir del siglo diecinueve, la novela y el cuento, estaba íntimamente ligado al auge de los “grandes relatos”, es decir, de las matrices en torno de las cuales se produjeron sus disciplinas de conocimiento.

Es preciso recordar en este punto que, aunque el problema cronológico sea aquí desplazado frente al lógico, también en el aspecto lógico hay un orden que supone anterioridades y posterioridades. Así, una premisa puede ser lógicamente anterior a otra sin que eso suponga una cronología equivalente. Acaso sea conveniente explicar este punto con un ejemplo proveniente de la filosofía: “el concepto de ente es lógicamente anterior respecto de cualquiera de las propiedades trascendentales; y [sin embargo] la idea de lo simultáneo (...) es aplicable al ente respecto de todas las propiedades...”¹². En cuanto a esa lógica, es importante empezar por señalar que las narrativas originadas a partir de los grandes relatos presentaron siempre una “jerarquía de instancias” muy clara. Esto es: las estructuras matriciales narrativas que permitían esos grandes relatos, en tanto “lenguajes universales”, habilitaban siempre una reconstrucción de sus nudos lógicos y, más aun, un ordenamiento lógico coherente de sus instancias. Por consiguiente, cuando se piensa en ellas, se advierte rápidamente que su estructura respeta a rajatabla una lógica de anterioridades y posterioridades comprensible. Es decir, hilvanan acciones y acontecimientos cuya relación es perfectamente descifrable. Así funcionaban el realismo y el naturalismo de la época, pero también los relatos fantásticos de Edgar Allan Poe.

A partir de comienzos del siglo veinte, sin embargo, muchos textos empezaron a construir dispositivos en los que esa lógica se quebraba o se fisuraba, al menos por momentos: así sucede en Raymond Roussel y sus narraciones basadas en juegos verbales; en el surrealismo, con sus universos oníricos, sus escrituras automáticas y sus técnicas del tipo del “cadáver exquisito”; en James Joyce y sus producciones siempre en busca de nuevos

¹² Millán-Puelles, Antonio, *La lógica de los conceptos metafísicos. Tomo II: La articulación de los conceptos extracategoriales*, Madrid, RIALP, 2003, p. 76

procedimientos lingüísticos... A la par de estas escrituras, diversas filosofías o disciplinas comenzaron a contradecir muchas de las formulaciones fundamentales de la modernidad. El combate de Nietzsche contra cualquier concepción unívoca de verdad y la división interna que Freud observa en el sujeto son dos ejemplos paradigmáticos al respecto. También paralelamente, en el campo artístico las vanguardias históricas comenzaron a realizar obras cuyo sentido descansaba antes en la experimentación que en la obtención de un resultado acabado y coherente, produciendo entonces una fuerte opacidad sobre sus lógicas y dificultando específicamente la definición misma de arte (Duchamp es, por supuesto, el ejemplo por excelencia). Vistas en perspectiva, todas estas rupturas anunciaban lo que algunas décadas después se extendería hasta convertirse en nuestros días en modalidades de producción perfectamente inteligibles para el público. Así, dispositivos que eran considerados “disruptivos” a comienzos de siglo se volvieron procedimientos asequibles para cualquier productor. Por fin, las rupturas temporales, los desórdenes en la perspectiva o los saltos de estilo o género han llegado a ser en nuestros días técnicas usuales en la literatura y el arte.

Antes de dirigirnos a nuestra contemporaneidad, es necesario insistir entonces la característica central de esos relatos de matriz moderna. Si el deseo de una lógica precisa los habitaba, esto resultaba en una “jerarquía de instancias” cuya configuración giraba siempre en torno de un evento, una búsqueda, un sentimiento, un tema o una idea que ocupaban el lugar de premisa lógicamente anterior, garante del sentido. Esto es especialmente claro en la narrativa del siglo diecinueve: la búsqueda eterna de la ballena blanca como alegoría en Melville, la gran pasión que lo atraviesa todo como pulsión de vida en Brontë. Pero también algo similar ocurrió todavía en gran parte del siglo veinte. Aun cuando sus narrativas recorrieran rupturas de muy diversa naturaleza, mostraban siempre una postulación o una unidad que las consolidaba, y era su trasfondo: baste nombrar el momento en que un hombre sabe para siempre quién es en Borges, la posibilidad literaria de dar sentido a una vida completa en Proust, la narración total de un día en la vida de un hombre en Joyce, el aislamiento existencial progresivo y constante en Beckett.

Es evidente el párrafo anterior implica una reducción empobrecedora, pero es útil para observar la diferencia que se intenta explicar. Si las poéticas de comienzos del siglo veinte eran sentidas como “disruptivas”, eso se debe a que no eludían jamás la existencia de los grandes relatos cuya matriz enfrentaban. Hoy es difícil pensar en las diversas técnicas

en tanto “rupturas” justamente por su la inexistencia de esa matriz. Sin embargo, la ampliación de procedimientos que alguna vez fueron un quiebre ha encontrado otro tipo de matrices según las cuales organizarse.

Mecánicas proliferantes I: narrativas de la angustia

Atentos a la dificultad para elaborar cualquier modo de relato de matriz moderna, es decir, que avance a través de *una* línea narrativa progresiva y coherente, diversos autores se dedicaron a la construcción de relatos proliferantes, lejanos de la estructura clásica, y cuyo desarrollo narrativo salta entre diversos géneros y referencias, escapando fundamentalmente de toda clara relación dialéctica o de arreglo medios-fines. Quisiera tomar como punto de partida el análisis de *El traductor*, única narración de Salvador Benesdra, publicada por primera vez en 1998, dos años después de su muerte. Consciente tanto de que el texto no ha sido mayormente “canonizado” como de que no es el “mejor escrito”, si logra su cometido, el mismo análisis revelará el porqué de esta elección inicial.

El traductor es un ejercicio descompuesto de autoanálisis. Su narrador, “un ex marxista, formado en esa religión atea del socialismo que había intentado recoger todas las éticas y todas las ciencias en un gran proyecto de creación social y humana”¹³, hace avanzar su discurso a través de una diversidad abrumadora de autores, teorías y procedimientos que carece de cualquier tipo de ordenamiento. El punto de partida del relato es representativo de la época en que transcurre: la editorial “progresista” en la que trabaja el protagonista acaba de ser comprada por un gran grupo económico. Sin embargo, esa es sólo una marca que hecha luz sobre el problema central, que se extiende a todos los ámbitos de la vida del personaje y del cual una frase sencilla funciona como resumen: Zevi, el narrador-personaje, no encuentra su lugar en el mundo que habita.

Ya desde el comienzo, la descomposición a la que están sometidas todas sus especulaciones acerca de la sociedad y del propio lugar es estructural. Vale decir: no se trata de que la imagen del mundo o de su existencia personal se fragmenten; en cambio, lo que se descompone es la maquinaria analítica con la que acciona. Numerosos y a veces incompatibles procedimientos reflexivos se cruzan: psicoanálisis, física cuántica, teoría marxista, algo parecido a una *idiosincrasia* judía (judío-sefardí porteña), matemática del caos, llama-

¹³ Benesdra, Salvador, *El traductor*, Buenos Aires, La Flor, 2003, p. 485.

dos a la praxis troskocomunistas, orientación existencialista... el texto no evita siquiera el más llano biologismo determinista. Pero lo que define el funcionamiento de la maquinaria es su ausencia de motor central. Cada procedimiento opera como una pequeña máquina independiente, que puede aliarse con otras, pero con las que no comparte un objetivo o un rumbo. Esta configuración, que podría ser festejada por su inacabable productividad, que de hecho *es* celebrada a través de un arco descomunal de espacios contemporáneos (desde reflexiones aliadas a la globalización hasta perspectivas acaso menos tranquilizadoras, como las centradas por ejemplo en la idea de *rizoma* de Deleuze-Guattari), es una configuración que importa aquí una tragedia: el narrador-personaje no percibe en ella una posible riqueza de la multiplicidad, la vive como la desaparición del sentido.

A lo largo de más de seiscientas páginas se relata entonces un conflicto, se busca la manera de relatar un conflicto, que podría resumirse en una pregunta: ¿cómo reacciona un individuo preparado para un sistema estructural “moderno” cuando la mecánica del mundo ya no se corresponde con él? *El traductor* relata un corte, una separación entre el devenir de los esquemas comunes a los grupos humanos y las interioridades humanas que los atraviesan, pone de manifiesto la distancia que existe entre el cambio social y la experiencia individual, en fin, intenta construir una narración de perfil trágico, la de un sujeto moderno en un mundo “posmoderno”.

“Me dije que tal vez era cierto después de todo que las ideologías están muertas”¹⁴. Esa frase, la primera de la obra, ofrece un comienzo transparente en cuanto al delineamiento básico del perfil de su personaje directriz: Zevi es la representación literaria de un hombre que ha transitado siempre bajo la ilusión del encuentro de “un gran proyecto” integrador de las diferentes esferas de la vida, un hombre sujeto a *una* ideología, *una* estética, *una* ética. Y, a partir de ese primer paso, lo que sigue es una sucesión delirada de acontecimientos que lo muestran siempre intentando accionar sobre una nueva configuración para la que ningún “gran relato” señala herramientas precisas. Así dispuesto, la maldición de Zevi es continua: como buen moderno que intenta ser capaz de renunciar a todo dogmatismo engañoso, puede abandonar un camino por otro (incluso uno que “encarne el bien” frente a otro que resulte “aberrante”), pero es incapaz de abandonar la busca de *un* camino imperecedero. Por consiguiente, sin renunciar a la ilusión de entenderlo *todo* desde alguna perspectiva,

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

de encontrar una premisa lógicamente anterior a las restantes, a medida que avanza la narración el desorden de conocimientos y prácticas se hace cada vez más pronunciado.

La carencia de una máquina central analítica no se limita, en adelante, a la obturación en la construcción de un mapa estable que señale una dirección para los acontecimientos y su comprensión. Tras esa primera consecuencia, lo que sigue es el reconocimiento de una inestabilidad orgánica. El conjunto de máquinas existentes pierde entonces no sólo el ordenamiento provisto por cualquier jerarquía, sino que también es definido por la ausencia de leyes, criterios o códigos instrumentales que regulen tanto la sintaxis entre cada una de las máquinas como los espacios adecuados de aplicación de sus potencias particulares¹⁵. Así, la agregación de discursos y la variedad de sus espacios de aparición no se detendrá hasta terminado el relato. En su recorrido, Zevi necesitará siempre el amparo de algún conjunto de ideas, pero el método de combinación dependerá menos de cualquier cosa que de una azarosa contigüidad espacio-temporal:

Viéndola avanzar a Romina en el dominio del ping-pong no podía dejar de pensar una y otra vez en las teorías de Brockner, cuyo libro había quedado en mi memoria vinculado de un modo inquietante con Romina, por el hecho de que lo estaba traduciendo justo cuando la conocí.¹⁶

Es en esa proximidad espacio-temporal donde podría cifrarse en gran parte el mecanismo fundamental de combinación de paradigmas que Benesdra parece atribuirle a su narrador y, por extensión, a su época. Desprovista de cualquier otro criterio básico de relación, la permanencia de un conjunto inabarcable de textos y procedimientos condena la reflexión a un traslado extraviado de concepciones y llamados a la acción. Y, si el primer inconveniente que se señalaba para la operatoria de Zevi era el de no poder abandonar la ilusión de encontrar una torre junto a la cual construir su choza (por continuar una escena imaginada por Nietzsche¹⁷), el segundo gran problema será la manera de enfrentarse con el complejo que forman todas ellas. Zevi emprende cada nueva conjetura que se cruza en su camino como un avance en la comprensión de la totalidad que busca. Es incapaz de considerar que lo que vislumbra a cada momento es menos la punta de un iceberg (de un gran relato coherente)

¹⁵ Esta formulación debe el uso del término “sintaxis” a los “rasgos constitutivos de lo posmoderno” propuestos por Jameson en “Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Zona abierta* 38, Madrid, enero-mayo de 1986, p. 78.

¹⁶ Benesdra, S., *op. cit.*, p. 123.

¹⁷ “Si ya el hombre de acción ata su vida a la razón y a los conceptos para no verse arrastrado y no perderse a sí mismo, el investigador construye su choza junto a la torre de la ciencia para que pueda servirle de ayuda y encontrar él mismo protección bajo ese baluarte ya existente”. *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 33.

que un fragmento de una red compleja, sin atributos unificadores. Encerrado en su lógica “moderna”, cree percibir un sistema, inabarcable pero existente, en el que se encuentra sumido como si se tratara de un laberinto del cual no termina de construirse un mapa. Y, es cierto, no puede observar la diversidad en tanto diversidad, pero este efecto no es simplemente el resultado de una percepción errónea. Zevi es la representación de un individuo siempre alerta, su dificultad no consiste en la enfermedad de una mirada separada de lo real, sino que estriba en el anacronismo de una interpretación fuera de época:

El sol volcaba su fiesta de distinciones sobre todos los objetos de esa esquina, pero sentía que por todas partes estaba drenando una noche gris de gatos universalmente pardos, una apoteosis de la indiferenciación...¹⁸

La desjerarquización que aquí señala es innegable, pero no está sólo en el mundo, sino en las máquinas con las que intenta asimilarlo. En cualquier caso, no se trata de una homogeneidad unificadora. Aquello en lo que todos los relatos se parecen es justamente el hecho de que todos ellos utilizan fragmentos de cualquiera de los restantes: están contaminados por los otros. Lo que Zevi percibe como un conjunto de conexiones que liga cada fragmento con el resto no es en realidad más que la repetición aislada de esa contaminación. Quiere hallar *un* discurso profundo, cohesivo aunque resulte infinito en sus variaciones y variedades, y no obstante lo que obtiene es un número indefinido de relatos, que a veces simulan parecerse, pero sólo porque usurpan fracciones de los que los rodean.

Por supuesto, *El traductor* no dejará sin recorrer entonces una extrema contaminación, un discurso que no podrá ser detenido, porque su propia naturaleza lo hará inabarcable, imposibilitando así el momento dialéctico cumbre de la lógica moderna, la construcción de un discurso coherente y limitado, la síntesis y su posibilidad de expresión, la comunicación de *un mensaje*:

No tenía el menor asomo de duda de que el torrente interminable de conocimientos que se me estaba revelando por el mero deambular por las redes multidimensionales de mi mente podría ser minuciosamente expresado en frases corrientes, en un lenguaje simple y llano como el de cualquier científico de fuste cuando tiene que comunicar sus verdades. Pero saberlo no me consolaba de otra certidumbre fatal: expresar una sola de esas iluminaciones en cualquier lenguaje concebible habría exigido varios volúmenes, tantos eran los núcleos conceptuales que participaban en cada una y tantas las relaciones que los unían entre sí.¹⁹

En conjunto, *El traductor* es una muestra de una narrativa que intenta adentrarse en ciertos aspectos de la época actual para advertir, al menos, la manera en que la situación

¹⁸ Benesdra, S., *op. cit.*, p. 7.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 462-463.

desatada de los discursos contemporáneos afecta a los sujetos. Al mismo tiempo, su camino se erige (no sin cierta nostalgia) sobre invectivas dirigidas contra la modernidad y las consecuencias que ha tenido sobre las subjetividades que ha formado. La apuesta “moderna” en la que se desmorona el narrador de *El traductor* descansa en la consideración de que, si el referente real (“la historia”) ha estallado, fragmentando a su paso las subjetividades y su lectura de los hechos sociales, lo necesario será construir un discurso capaz de volver a integrar un todo absoluto. Y es en la exhibición pormenorizada de la derrota a la que se somete un hombre entregado a esa empresa donde logra su potencia.

Mecánicas proliferantes II: la verdad alucinada

La mirada nostálgica por lo perdido, la reflexión desahuciada tras el desvanecimiento de la utopía, el aullido contra la inexistencia de un *sentido* que organice una teleología respaldante no constituyen, por supuesto, el único escenario narrativo posible. Podría mencionarse a muchos (a Alberto Laizeca, a Washington Cucurto), pero acaso sea César Aira, con su universo narrativo siempre en fuga, siempre por escribirse, quien funcione más claramente como ejemplo paradigmático²⁰.

Recurriendo a un término propuesto por Georges Bataille y desarrollado por Yve-Alain Bois y Rosalind Kraus, Graciela Speranza ha propuesto a Aira como el “artífice más consecuente de una fuerza nueva”: lo *informe*, cuyas operaciones “desafían las categorías tradicionales de la historia del arte (...), como una alternativa crítica al lamento por la muerte de la modernidad que en las últimas décadas ha caracterizado el discurso posmoderno”. Así, “lo *informe* no es una cualidad, ni un motivo, ni un tema capaz de transformarse en símbolo, ni una unidad capaz de reducirse a un concepto”²¹. Continuando la idea, debería decirse que esa “informidad” no reniega de la construcción de relatos (es decir, no se lamenta como Benesdra por la imposibilidad de encontrar *un* cauce por el cual fluir), pero muy a menudo hace imposible el resumen de su trama.

En los relatos de Aira, los nudos lógicos que vertebran el relato no producen una jerarquía de instancias clásica. Presentan por supuesto instancias de avance narrativo, pero están muy lejos de permitir su anticipación o, incluso, una formulación perfectamente ra-

²⁰ Es conveniente aclarar aquí que no se trata de pensar que estos autores comparten un género o un estilo, sino un cierto aspecto de su mecánica narrativa.

²¹ Speranza, Graciela, *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 295, 296 y 297.

cional (en cuanto a ordenamientos y niveles de acción) posterior a la lectura. Las reglas del universo en el que transcurren no son totalizables en estructuras congruentes. Reinaldo Laddaga ha ofrecido una descripción de *Un sueño realizado* que da una muestra de las construcciones de Aira: “estructura de álbum donde se exponen fragmentos conectados de maneras variables y vagas, reflexiones sobre la literatura, recuerdos de infancia, secuencias atemáticas, invenciones extraordinarias”²². En ese sentido, el salto lógico es el procedimiento determinante, incluso cuando Aira se propone relatos más lineales. *Un episodio en la vida del pintor viajero* es un buen ejemplo de cómo la proliferación ocurre incluso en estos últimos.

En principio, la novela es una ficcionalización de parte de la vida del pintor alemán Johan Moritz Rugendas. El comienzo exhibe un estilo sobrio, cercano al de los textos históricos:

Johan Moritz Rugendas nació en la imperial ciudad de Ausburgo el 29 de marzo de 1802, hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores de género (...). Los Rugendas habían emigrado de Cataluña (pero la familia tenía orígenes flamencos) en 1608 y se instaló en Ausburgo en busca de un clima social más favorable a su credo protestante. (...) Johan Moritz dio prueba de su vocación desde los cuatro años. Dibujante dotado, se destacó en el taller de Albrecht Adam y luego en la Academia de Arte de Munich. A los diecinueve años se le presentó la oportunidad de viajar a América en la expedición que dirigía el barón Langsdorff y financiaba el zar de Rusia.²³

El relato avanza luego de modo estable a través de las etapas de la vida del pintor y da cuenta de hechos que, en su mayoría, pueden ser verificados en cualquier biografía. Pero cuando llega a un accidente que el pintor vivió en Argentina en 1938, se produce un salto:

La tormenta se manifestó de pronto con un grandioso relámpago que llenó todo el cielo, trazando una zigzagueante herradura. (...) El derrumbe imposible del trueno lo envolvió en millones de ondas. El caballo bajo sus piernas empezó a girar. No terminaba de hacerlo cuando le cayó un rayo en la cabeza. Como una estatua de níquel, hombre y bestia se encendieron de electricidad. (...)

El segundo rayo lo fulminó menos de quince segundos después del primero. (...) Volaron unos veinte metros, encendidos y crepitando como una hoguera fría. Seguramente por efecto de la descomposición atómica que estaban sufriendo cuerpos y elementos en la ocasión, la caída no fue fatal: fue acolchonada y con rebotes. No sólo eso, sino que la magnetización del pelaje de la bestia había hecho imán, y Rugendas quedó montado en toda la voltereta...²⁴

Aquí se puede observar un ejemplo de las rupturas en el entramado lógico que propone Aira: del texto histórico al discurso descriptivo de la física, del “nació en la imperial ciudad de Ausburgo el 29 de marzo de 1802” al “efecto de la descomposición atómica” y la “magnetización del pelaje de la bestia”. Algo particularmente interesante de este texto es

²² Laddaga, Reinaldo, *Espectáculos de realidad*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007, p. 9.

²³ Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000, p. 7-8

²⁴ *Ibid.*, p. 37, 38 y 39.

que muestra un modo proliferante de construcción narrativa que no se supone adecuado sólo para derivaciones fantásticas o absurdas, sino que constituye incluso un modelo posible para la lectura (no carente de humor) de un conjunto de hechos históricos. Rugendas vivió efectivamente el accidente que se describe, ¿pero cómo debería ser narrado? ¿Puede un accidente fortuito ser incluido en la deriva (cronológico-causal por definición) del discurso histórico? ¿No es necesario un salto de lógica? ¿Podría explicarse el resultado de la obra con el recurso a *una* lógica única?

Demostración clara de la producción de Aira, *Un episodio en la vida del pintor viajero* propone un modo de enlace de instancias narrativas que no impone una coherencia final a su referente: “En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado”²⁵. Desde esta perspectiva, es la historia misma la que registra saltos paradigmáticos, de modo que el narrador no está obligado a sentar desde un comienzo las bases lógicas del progreso narrativo. Por fin, una modalidad proliferante como la que se describe no implica necesariamente un escape respecto de la discusión de los hechos históricos (aunque puede hacerlo, por supuesto), pero no se dispone tampoco a reconstruir una teleología resumible en ninguna formulación. El propio autor lo expresa mejor que nadie: “cambiar de tema es una de las artes más difícil de dominar, clave de todas las otras”²⁶.

Mecánicas de la suspensión

Lejos de proliferar, muchos textos de las últimas décadas parecen rehusar a la construcción de núcleos lógicos que puedan entramarse. Los relatos de Raymond Carver y películas como *Stranger than Paradise* de Jim Jarmush son buenos ejemplos de esta suspensión en el avance narrativo. En la literatura argentina, de hecho, es una de las empresas más repetidamente emprendidas en los últimos años. La jerarquía de instancias de todo relato se deshace en estos textos hasta el punto en que suele ser difícil señalar en ellos siquiera “instancias” (lógicas, orientadoras). Así, a diferencia de lo que ocurre en el relato proliferante, en el que es clave la multiplicidad de nudos lógicos que se renuevan sin límite, los relatos suspendidos rompen con la jerarquía de instancias al difuminar el encuentro de núcleos narrativos

²⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

significantes. El desarrollo de esta modalidad no es un descubrimiento nuevo (“Bartleby, el escribiente”, el famoso relato de Herman Melville, advirtió hace más de cien años sobre esta posibilidad), pero no parece que haya tenido antes una expansión tan amplia. En la suspensión del relato se repiten descripciones de estados, situaciones mentales, sociales o políticas y personajes que no experimentan cambios significativos a lo largo de lo narrado. Fabián Casas, en cuyas narraciones pueden encontrarse individuos detenidos (tanto en lo que respecta a su actividad como a su experiencia), ofrece un ejemplo acabado de esta modalidad.

En *Ocio*, por ejemplo, construye un narrador que articula reflexiones existenciales, apreciaciones musicales o literarias, anécdotas limitadas voluntariamente en su alcance simbólico... Pero lo determinante es que la introducción de todos estos fragmentos se da a través de la descripción de situaciones extendidas cuya conexión no proyecta un progreso narrativo:

Son las seis de la tarde y ya se pone oscuro. Estoy tirado en mi pieza, escuchando Abbey Road, de Los Bealtes. (...) Los Bealtes, esos sí que eran grandes.

En la calle, una multitud abandonaba los cines. Dejé Corrientes y doblé por Uruguay. Entonces vi, a media cuadra de distancia, a un tipo parecido a mí.

Como no tenía ganas ni de dormir ni de ir a mi casa, encaré para el bar “Astral”, en Corrientes, para ver si estaban Picasso y Roli.

Cuando dejó de llover empezó un frío atroz: un frío compacto, musculoso. Para ese entonces la gripe se me había pasado y sólo me quedaba un poco de toso. Cuando el cuerpo se congestiona –decía Picasso– queda la flema en el pecho durante un tiempo.²⁷

Todorov explicaba en “Las categorías del relato literario” que “algunas novelas modernas no pueden ser presentadas como el conflicto entre dos órdenes sino más bien como una serie de variaciones en gradación sobre el mismo tema” y, agregaba, “tal es la estructura de las novelas de Kafka y Beckett.”²⁸ Pero sería un error leer todos los textos que suspenden los nudos lógicos desde esa perspectiva. Estos a los que nos referimos no necesariamente varían “sobre el mismo tema”, ya que suelen carecer de él. Su explicación parece estar, mejor, cerca de las propuestas que escribió Clement Rosset en *Lo real. Tratado de la idiotez*. Allí, se invita a aceptar que “la realidad es necesariamente una realidad cualquiera, a la vez determinada y fortuita, luego insignificante”²⁹. Esto es lo que parecen intentar mos-

²⁷ Casas, Fabián, *Ocio*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2008, pp. 9, 19, 21, 41.

²⁸ Todorov, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en Barthes, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 192.

²⁹ Rosset, Clement, *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 56.

trar muchos relatos contemporáneos, y es desde ahí que se niegan a producir una gran matriz lógica que los incluya. En el artículo citado antes, Todorov afirmaba que “la historia es pues una convención [que] no existe a nivel de los acontecimientos mismos.” ¿Qué pasaría si renunciáramos a la pura convención e intentáramos dirigirnos a los acontecimientos mismos? Es en base a esta pregunta, podría decirse, que las obras a las que nos referimos desafían el avance. Son así relatos que se ensanchan sin presentar cambios significativos en sus personajes y que dificultan de ese modo el encuentro de nudos lógicos: “Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo.”³⁰

Los relatos suspendidos proceden, entonces, de acuerdo a lógicas narrativas que permiten una representación en que el futuro y el pasado se perciben alejados, frente a un presente que parece extenderse sin fin. El hecho de que haya quienes los asocien en conjunto con ideologías empobrecidas, negadoras de los conflictos actuales, habla mejor de la mirada de quienes afirman tales impresiones que de los textos mismos. Hay en todos ellos, por supuesto, una repetida sensación de incapacidad individual para el cambio, pero es absurdo asimilarla a una única ideología. Lo que suele sobrevolar estas perspectivas es, mejor, la falta de asombro ante la arbitrariedad de los sentidos que los hombres atribuyen al mundo. Lejos ya de la náusea sartreana, pero no del razonamiento que la provocaba, el narrador de *Ocio* no necesita demasiadas palabras para expresarlo: “Estar vivo, de todas formas, no significa nada.”³¹

Caer no es desaparecer

La caída de los grandes relatos no implica la desaparición de la configuración sobre la que se afianzaban esos grandes relatos. Antes bien, supone sólo que la *función gran relato* no puede ser ocupada ya por ningún sistema único y homogéneo. Es decir, como se ha dicho antes, que no hay manera ya de imponer una matriz que fundamente para todos y para siempre un camino universal de ningún tipo. Por lo demás, la cantidad de narraciones construidas sobre distintas matrices que *podrían* funcionar como grandes relatos es inacabable. No parece haber razón para que el cine, la literatura o el teatro abandonen esas matrices (claro que es posible que sus autores utilicen en la siguiente obra una matriz completamente

³⁰ Casas, F., *op. cit.*, p. 9.

³¹ *Ibid.*, p. 13.

distinta). En la narrativa argentina, en este período, muchas y buenas novelas se construyen sobre ese tipo matriz. *El pasado*, de Alan Pauls, por nombrar un ejemplo, desarrolla en sus páginas el devenir de un personaje cuya existencia es atravesada por *un* hecho fundamental (la relación con una mujer) que signa su vida de principio a fin. Así, se asemeja mucho a los relatos decimonónicos de matriz moderna en tanto expone un personaje cuya existencia gira alrededor de un único nudo, lógicamente anterior a cualquiera del resto de los sucesos de la novela.

Por último, si algo quisiera verse sustentado en estas páginas, eso es que el abandono de una matriz de gran relato no implica negar la posibilidad de hablar del mundo, ni abocarse neciamente a los juegos del lenguaje y a una expansión intertextual infinitamente estéril. Al fin y al cabo, como ha escrito bellamente Fogwill, “...la narrativa ya perdió mucho tiempo desmontando las figuras del lenguaje para insinuar lo que nunca nadie ignoró: que los humanos andan entre sueños y sometidos a trampas de la lengua.”³²

³² Fogwill, *La experiencia sensible*, Barcelona, Mondadori, 2001, pp. 144-145.

Bibliografía

- Aira, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2000.
- Millán-Puelles, Antonio, *La lógica de los conceptos metafísicos. Tomo II: La articulación de los conceptos extracategoriales*, Madrid, RIALP, 2003.
- Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Barthes, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Benesdra, Salvador, *El traductor*, Buenos Aires, La Flor, 2003.
- Casas, Fabián, *Ocio*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2008.
- Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Jameson, Frederic, *Una modernidad singular*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Jameson, Fredric, “Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Zona abierta* 38, Madrid, enero-mayo de 1986.
- Ladagga, Reinaldo, *Espectáculos de realidad*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- Lyotard, Jean-Fançois, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Nietzsche, Friedrich, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Parret, Herman, “IV. Contar”, en *De la semiótica a la estética*, Buenos Aires, Edicial, 1995.
- Rosset, Clement, *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Speranza, Graciela, *Fuera de campo*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Todorov, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en Barthes, Roland y otros, *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.
- Vattimo, Gianni, “El estructuralismo y el destino de la crítica”, en *Insomnia*, 85, octubre de 1999. Consultado el 25 de agosto de 2009 en:
<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Vattimo/Vattimo1.htm>