

CUADERNO DE ESTUDIOS

Laboratorio Creativo de Escritura I



Laboratorio Creativo de Escritura I

Cuaderno de estudios

Arias, Marina
Laboratorio creativo de escritura I / Marina Arias ; Franco Dall' Oste. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 2023.
Libro digital, PDF
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-2297-7
1. Escritura. 2. Narrativa. 3. Literatura. I. Dall' Oste, Franco. II. Título.
CDD 808.02071

Editorial de Periodismo y Comunicación
Diag. 113 N° 291 | La Plata 1900 | Buenos Aires | Argentina
+54 221 422 3770 Interno 159
editorial@perio.unlp.edu.ar | www.perio.unlp.edu.ar
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

Diseño y maquetación
Franco Dall'Oste



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

AUTORIDADES

Decana

Ayelén Sidún

Vicedecano

Carlos Ciappina

Jefa de Gabinete

Antonela Zaffora

Secretaria de Decanato

Gisela Sasso

Secretario de Asuntos Académicos

Martín González Frígoli

Secretario de Investigaciones Científicas

Leonardo González

Secretaria de Posgrado

María Elisa Ghea

Secretario de Extensión

Ezequiel Bustos

Secretario Administrativo

Federico Varela

Secretario de Finanzas

Facundo Ochoa

Secretario de Derechos Humanos

Jorge Jaunarena

Secretaria de Género

Gabriela Chaparro

Secretario de Producción y Vinculación Tecnológica

Pablo Miguel Blesa

Director de la Editorial

Ulises Cremonte

ÍNDICE

Significatividad literaria: más allá de la trampa cultural del campo	8
Marina Arias	
Operación Masacre: el nacimiento del periodismo narrativo latinoamericano y sus diferencias con la no ficción estadounidense	15
Marina Arias	
El contraste en la construcción de significatividad en “Una sombra ya pronto serás”, de Osvaldo Soriano	20
Por Franco Dall’Oste	
Ficción y no ficción: la realidad tramada	31
Por Franco Dall’Oste	

Significatividad literaria: más allá de la trampa cultural del campo

Marina Arias¹

Nos resulta impensable comenzar este artículo –artículo que se dedicará a ensayar en torno a la significación literaria y utilizará al libro de cuentos *Los impuntuales* del escritor platense Francisco Magallanes y a la narrativa de Eduardo Galeano como ejemplos– sin dejar claro y desarrollar brevemente la perspectiva sobre el ensayo con la que suscribimos.

El ensayo, como género, es un campo de disputa. Es un antigénero que incomoda porque es una forma radical de pensar en libertad. El ensayo es un género tan libre que por momentos es difícil decir que es un género. Hay una autonomía formal.

Ortega y Gasset, por ejemplo, dijo que es “una forma de saber sin evidencia”. Eugenio d’Ors le definió del siguiente modo: “un ensayo es la poetización del saber”, es decir, como una forma poética de transmitir conocimiento. En 1973 Arciniegas vino a decir que el ensayo es americano y que es la posibilidad de pensar la diversidad.

Un ensayo es un texto breve en el cual uno elabora –y esto es lo central– un posicionamiento personal sobre un tema. Es un posicionamiento subjetivo. Es la elaboración de una idea acerca de algo. Pero no es solo la elaboración o la exposición de una idea, no es solo dar opinión, sino que implica también una lógica argumental en la cual, esa verdad subjetiva, ese posicionamiento que el escritor hace sobre un tema, tiene que ser argumentada, para poder convencer a los lectores. Lo central es ese posicionamiento subjetivo. Después, el ensayo es libre, y esa libertad es para celebrar. El ensayo implica un tratamiento de la palabra y del discurso distinto del periodístico. Posee ma-

yores libertades, no solo en la retórica literaria, en relación a la poetización del saber, sino también en la extensión y en la forma de ubicación de esas fuentes y de esas verdades que solidifican el posicionamiento personal del escritor.

Existen dos grandes formas de escribir un ensayo: una deductiva y una inductiva. La fórmula deductiva es la fórmula más clásica: el escritor parte de una tesis, de un posicionamiento personal y va dando diferentes argumentos para sostenerse. Pero existe otra forma que es aún más libre, la inductiva, que es inversa: si la primera empieza con la tesis y brinda diferentes argumentos para concluir con el argumento más fuerte, la lógica inductiva es al revés. En la forma inductiva el escritor va dando ideas y al final confluye en la tesis con su propia perspectiva.

Queremos dejar en claro que desde nuestra perspectiva ontológica consideramos al ensayo no sólo como un espacio de lucha en la batalla epistemológica por el saber sino como la construcción discursiva académica más honesta; como ya se ha repetido infinidad de veces desde Nietzsche hasta acá, no hay sujetos y objetos, sólo hay sujetos que construyen objetos en sus discursos, por lo tanto pensar en la posibilidad de una aprehensión del mundo "transparente" o "neutral", basada en datos "objetivos" resulta tan absurda como profundamente ideológica. Por eso tampoco creemos que se deba plantear una línea divisoria entre los elementos del ensayo que responderían al campo del arte y aquellos que podrían señalarse como "académicos". Plantear ese binarismo, aun cuando se aspire a defender los elementos "artísticos" del ensayo, es someterse a la lógica hegemónica de la ciencia.

En 1910 Lukács había afiliado al ensayo en el arte, cediendo en la puja con la idea positivista de conocimiento. Adorno le respondió sosteniendo que el compromiso del ensayo no es con las formas, no es literatura. Entre nosotros y el mundo hay lenguaje, no es posible sustraernos al lenguaje. El conocimiento positivo se basa en un error ontológico: pensar que entre el mundo exterior y el sujeto no hay mediaciones. Sin lenguaje es imposible el conocimiento, y al mismo tiempo, el lenguaje no es transparente. El ensayo es un discurso, el único capaz de decir algo sobre una realidad que es por definición inestable, dinámica y cambiante. La distinción entre ciencia y ensayo no es esencial, es política. Si se abandonan las perspectivas binaristas, si dejamos de esperar que el discurso científico nos reconozca como pares en la construcción del conocimiento "confiable" podemos dejar atrás la polémica Adorno/Lukács para dedicarnos a ensayar sobre la realidad y nuestras capacidades para transformarla.

Que el ensayo surge como una rebeldía contra el discurso del método de Descartes (1637), base de la ciencia moderna, fue señalado y desarrollado en 1958 por Theodor Adorno. Pero ya en 1580, en sus *Essays*, Montaigne había elegido ese género para intentar entender la realidad; con lo cual es posible pensar que el discurso de Descartes en verdad surgió como una respuesta a este último. Con Montaigne, Occidente ya había descubierto que el mundo es representación y no es pasible de ser conocido como esencia. Lo que viene a subrayar Adorno es que el ensayo es una forma de conocimiento alternativo al conocimiento dominante que nos llevó al Holocausto. Es un género de contrapoder. El conocimiento es posible, no se trata de asumir posturas solipsistas, por supuesto, pero siempre es personal y en última instancia intransferible. El mundo no es esencial; es representación y voluntad. Para Adorno, el ensayo es la única posibilidad de ver cómo funciona el mito de la razón y cómo funciona la industria cultural.

Saldada la explicitación de nuestros posicionamientos epistemológicos, que son insalvablemente ideológicos, queremos dedicarnos a ensayar sobre el problema de la significatividad literaria, es decir, tratar de pensar en torno a qué es lo que hace a la cualidad literaria de un texto.

Como horizonte de análisis y caso testigo proponemos en primer término la lectura del libro de relatos *Los impuntuales* (Club Hem editores, 2013) de Francisco Magallanes haciendo foco en la trama de metáforas como recurso escritural en la construcción de *significatividad*.

Por *significatividad* entendemos a la presencia de un efecto epifánico en las condiciones de reconocimiento de un texto. Dicho en otros términos, la *significatividad* es la sospecha de una verdad inexorable detrás de la trama, una verdad que se devela por un instante a los ojos del lector, una

verdad que no es positivista ni fáctica, sino humana y existencial. En definitiva, la *significatividad* no es otra cosa que la efímera certeza de que por detrás de la aparente particularidad e individualidad de lo relatado late un universal que en las condiciones de reconocimiento resuena tan familiar e íntimo como innovador y original.

A riesgo de que una lectura rápida del presente artículo pueda sugerir que se recurre a cristalizaciones estructuralistas superadas epistemológicamente sostenemos que para alcanzar *significatividad*, el libro de cuentos *Los impuntuales* de Francisco Magallanes construye un texto tramado por la dialéctica entre un contenido sórdido (situaciones y personajes de los márgenes del sistema social) y una prosa diáfana, estéticamente armónica.

En relación al segundo elemento de esta oposición (el elemento "formal") consideramos que la utilización de metáforas resulta fundamental, no como una figura retórica ornamental sino como recurso escriturario cimental, es decir que apuntala y sostiene el efecto de sentido general y la significatividad del relato.

En este punto, resulta necesario detenerse a aclarar que el lenguaje es siempre metafórico por definición. Fue Nietzsche quien más perspicazmente señaló que la metáfora es el rasgo distintivo de la humanidad: el hombre es "un animal metafórico". Desde las corrientes teóricas fuertemente vinculadas a la semiótica, se sabe además que en toda palabra hay sustitución de un signo por otra cosa que no es más que otro signo, por una asociación que no es sintagmática sino paradigmática. Es lo que Aristóteles señaló al indicar que "construir bien las metáforas es percibir bien las semejanzas" entre un orden *corriente* y uno *elevado* del lenguaje (el subrayado es mío), combinados de modo tal que la figura no resulte trivial ni inentendible. La metáfora sería, entonces, un topos en el que se pone de manifiesto la creatividad y singularidad del escritor, quien es además un sujeto que se aparta de "lo corriente" por su capacidad perceptiva y expresiva.

Esta última es la construcción enunciativa que vemos tramada en *Los impuntuales* de Francisco Magallanes, un escritor platense nacido en 1981 que ha publicado además la novela *El Palomar* (2021). Francisco Magallanes es también editor y coordinador de talleres de escritura. Señalamos esto último porque habilita la hipótesis de que se trata de un escritor consciente *de* y activo *en* los artificios escriturales y sus efectos de sentido; no estamos ante un escritor "espontáneo" sino ante un sujeto portador de una reflexión sobre las herramientas de escritura y sus potencialidades significantes.

En sentido estricto y en un sinfín de manuales, se ha señalado que la metáfora es una figura retórica que consiste en identificar un término real (R) con otro imaginario (I) existiendo entre ambos una relación de semejanza. Paradójicamente, y a contramano de lo que podría inferirse en una lectura rápida de esta última afirmación, el elemento imaginario es siempre cultural, lo que implica que para producir sentido debe resultar familiar a los oídos, ojos y subjetividad del lector.

Esto último es lo que se alcanza en *Los impuntuales*, por ejemplo, en el cuento "Regalo de Reyes":

"Enfrente, macizas cincuentonas evaporaban fragmentos de su alma, y los hombres, a su lado, renegaban con las guirnaldas de crepé que colgaban de las primeras ramas de los tilos" (página 35).

O cuando en el mismo cuento construye la siguiente escena:

"Asistidos por la Bonaerense, los Reyes descendieron mientras todavía giraban las hélices. El de túnica verde tenía el rostro tiznado por el hollín de un corcho; el más alto lucía una tupida barba natural; el restante, llevaba una copiosa peluca cenicienta. Los tres tenían coronas recubiertas en crepe y capas metalizadas que reflejaban los últimos intentos del sol por no volver a caer" (página 42).

Es sabido que el término "**metáfora**" proviene del concepto latino *metaphora* y éste, a su vez,

de un vocablo griego que en español se interpreta como "traslación". El recurso consiste, entonces, en la aplicación de un concepto o de una expresión sobre una idea o un objeto al cual **no describe de manera directa**, con la intención de sugerir una comparación con otro elemento y facilitar así su comprensión.

Los relatos de *Los impuntuales* de Francisco Magallanes resultan plenamente significativos en sus condiciones de reconocimiento no sólo porque tematizan la realidad histórica de nuestro país y sus desigualdades –a través de narradores que se quedan al margen, con una focalización que no jerarquiza ni editorializa, que le ahorra al lector cualquier tipo de moraleja, que no "baja línea"– sino porque gracias a la oposición entre "contenido" y "recurso estético" (la metáfora) logran una dialéctica escritural que además de instalar literariamente conflictos sociales da cuenta de la condición humana universal. La sordidez de lo narrado es operacionalizado por el carácter prístino de las imágenes construidas a través del uso de metáforas, abordando ciertos acontecimientos e imágenes ominosas (un grupo de chicos pobres descargando su frustración sobre un pibe pobre y huérfano, un ex torturador devenido remisero bucólico, por poner sólo dos ejemplos) y alcanza así un efecto de sentido superador: denuncia discursiva y anhelo de justicia.

En una lectura rápida podría suponerse que este libro de relatos se llama "los impuntuales" porque sus personajes llegan tarde a todo: a compromisos cotidianos pero también, en un sentido histórico, han llegado tarde al neoliberalismo e incluso a las políticas del estado de bienestar que se llevaron a cabo en nuestro país a partir del año 2003 y hasta 2015. La definición de alguien como "impuntual" implica una característica negativa y una suerte de culpabilidad por parte del sujeto de la acción. Sin embargo, en gran parte de los relatos de *Los impuntuales*, como en el citado "Regalo de Reyes", es la sociedad la que está en falta con los protagonistas. Una falta que el texto pone sobre la mesa recurriendo a un tratamiento plástico preciso de una prosa que interpela sensible, humana y éticamente al lector.

Queremos ahora introducir el otro territorio literario, la narrativa de Eduardo Galeano, para ahondar en la problemática del campo literario y los medios de comunicación del poder y seguir preguntándonos cómo actúan estos últimos en la legitimación y valoración del capital simbólico de ciertos autores, autores que cristalizan una visión alienada, nihilista y paralizante del sujeto y de la posibilidad de cambio social mientras invisibilizan o denostan textos que construyen una visión esperanzada en el cambio social o que tematizan abiertamente cuestiones históricas y políticas.

Todo texto construye o adhiere a un imaginario de lo social, del sujeto y del poder. Los textos de ficción no escapan a esa inexorabilidad textual. Sin embargo, desde el campo literario tiende a caerse en lo que Rodolfo Walsh denominó "la trampa cultural": creer que la cultura se encuentra por encima del conflicto social. Es pertinente preguntarse cómo escapar de esa trampa para resignificar el campo literario, sus autores y sus producciones.

El 13 de abril de 2015 murió Eduardo Galeano, un cronista de las grandes tragedias de Latinoamérica: en *Las venas abiertas de América Latina* da cifras, datos duros, cuantifica, el libro es una suerte de manual de Economía Política. Pero además era un escritor excepcional de esas pequeñas tragedias que a todas las personas nos resultan familiares.

A modo de ejemplo, citamos dos pasajes de *Días y noches de amor y de guerra* de 1978:

LOS HIJOS

Con Verónica nos escribíamos cartas violentas.

Había silencios largos, a veces. Cada uno se quedaba esperando que el otro se bajara del caballo, y en el fondo cada uno sabía que el otro no se bajaría. Cuestión de estilo.

Verónica enciende el pucho a la Humphrey Bogart. Sostiene el fósforo mientras charla de lo que sea, como distraída, mirando para otro lado, y cuando la llama ya le está quemando las uñas la arrima, lenta, al cigarrillo. Alza una ceja, se acaricia la pera, y apaga la llamita echando una bocanada de humo por el

costado de la boca.

Cuando estuvo a verme, en Buenos Aires, me dijo:

– Si vos y yo no fuéramos padre e hija, ya hace tiempo que nos habríamos separado.

Una noche se fue de farra con Marta y Eric. Verónica llevó a su muñeca de trapo, que se llama Anónima.

Cuando se despertó, pasado el mediodía, me contó:

–Anduvimos por ahí. Nos fuimos al Bárbaro y tornamos cerveza y comimos maní.

Estaba linda la noche. Por suerte conseguimos la mesa de la ventana. Había buena música.

–¿Y Anónima?

–La colgamos de un gancho, en la pared, y pedimos cerveza para ella también. La cerveza le dio sueño.

–¿Se quedaron hasta muy tarde?

–Nos estuvimos queriendo –me dijo– hasta las tres de la madrugada.

LOS HIJOS

Hace once años, en Montevideo, yo estaba esperando a Florencia en la puerta de casa.

Ella era muy chica; caminaba como un osito. Yo la veía poco. Me quedaba en el diario hasta cualquier hora y por las mañanas trabajaba en la Universidad. Poco sabía de ella. La besaba dormida; a veces le llevaba chokolatines o juguetes.

La madre no estaba, aquella tarde, y yo esperaba en la puerta de casa el ómnibus que traía a Florencia de la jardinera.

Llegó muy triste. No hablaba. En el ascensor hacía pucheros. Después dejó que la leche se enfriara en el tazón. Miraba el piso.

La senté en mis rodillas y le pedí que me contara. Ella negó con la cabeza. La acaricé, la besé en la frente. Se le escapó alguna lágrima. Con el pañuelo le sequé la cara y la soné. Entonces, volví a pedirle: –Anda, decime.

Me contó que su mejor amiga le había dicho que no la quería.

Lloramos juntos, no sé cuánto tiempo, abrazados los dos, ahí en la silla.

Yo sentía las lastimaduras que Florencia iba a sufrir a lo largo de los años y hubiera querido que Dios existiera y no fuera sordo, para poder rogarle que me diera todo el dolor que le tenía reservado.

¿Qué más significativo que dar cuenta de la universalidad, contando algo puntual e íntimo como se despliega en los fragmentos citados? ¿Acaso no nos resuena como algo propio, cómplice, verdadero en el sentido existencial, como algo ya sabido?

En Galeano hay una construcción textual simple. Pues bien, a contramano de lo que suele creer el sentido común, escribir simple es muy difícil: no es para nada fácil tejer ese texto donde cuenta que la hija finalmente le dice que lo que le pasa es que la mejor amiga no la quiere más. Dar cuenta de esas pequeñas tragedias cotidianas que nos suenan a todos como innegablemente universales es una tarea mucho más complicada de lo que puede parecer en una lectura a la ligera. Para lograr esa resonancia universal en el que está leyendo, un escritor debe ser muy preciso y hablar de una cosa particular. Nos referimos a esta idea del universo en el ojo de la cerradura, en lo cercano, en el detalle.

Por eso sostenemos que la significatividad en la escritura está lejos de la abstracción. Hay dos cosas que no le pueden pasar a la literatura: explicar o abstraer. No "abstraer" en el sentido de reflexionar –por supuesto que se puede reflexionar–, sino en el sentido platónico de abstracción. No se trama un texto significativo mediante abstracciones. Es necesario contar cada experiencia en particular.

Rimbaud sostuvo que la literatura no era otra cosa que "la visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana tierra sino en el corazón mismo de lo inmediato". En esta misma línea, muchas veces se ha dicho que escribir literatura es mirar "extrañamente" eso que siempre nos resultó cercano. Volver a la mirada del niño, en el sentido de desnaturalizar. ¿Cómo mira un niño?: mira lo cercano como si fuera algo ajeno, desnaturaliza. Por eso hace preguntas, por eso no toma por dado nada de lo que aparece como obvio, sino que cuestiona. Y ahí está la literatura, cuestionando, metiendo el dedo en la llaga, preguntando, interpelando. Juan José Saer sostenía: "donde quiera que esté el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y es el lugar de la infancia". Por su parte, Ricardo Piglia ha dicho que un texto es significativo "cuando devela, aunque sea por un instante, una verdad universal por detrás de la aparente opacidad de la realidad".

Como señaló Deleuze: "toda literatura auténtica debe descubrir, bajo las aparentes individualidades, la potencia de un impersonal". Es esta la diferencia entre una anécdota y la literatura: bajo las aparentes individualidades, esta última revela la potencia de un impersonal que nos compete a todos como seres humanos y sujetos sociales. Porque la significatividad implica la búsqueda de sentido de la existencia humana, y esa existencia incluye las condiciones materiales.

La significatividad de un texto produce la sensación de una hoja que se despega por un segundo del resto y nos permite a ver algo del otro lado, una súbita y efímera verdad que nos resuena existencialmente. No se trata de una verdad positivista, no es una verdad en términos de algo contrastable, como diría la epistemología tradicional, sino que es una verdad en el sentido de algo que nos hace sentido como sujetos: como lectora siento una comunión con ese otro ser que escribió ese texto. Eso es una verdad existencial.

Toda literatura es política porque es atravesada por alguna concepción de sujeto y de poder. La literatura interpela, pone en crisis a los lugares comunes. Lo demás es pura espuma.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1958) «El ensayo como forma», en *Notas de literatura*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, 1962.
- BOURDIEU, Pierre (1971) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Folios, 1983.
- GALEANO, Eduardo, *Días y noches de amor y de guerra*, Editorial Laia, Barcelona, 1978.
- LUKÁCS, Georg (1910) «Sobre la esencia y la forma del ensayo (Una carta a Leo Popper)», en *Anuario de letras modernas*. Vol. 13. Traducción de Cecilia Tercero Vasconcelos. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005-2006
- MAGALLANES, Francisco, *Los impuntuales*, Club Hem Editores, La Plata, 2013.
- MONTAIGNE, Michael, *Ensayos Completos*. México, Porrúa, 2003.
- PIGLIA, Ricardo, "Tesis sobre el cuento", en <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/tecni/tesis.htm>
- SAER, Juan José "El concepto de ficción", en [http://bibliotecavirtual2.unl.edu.ar:8180/colecciones/bitstream/1/7661/1/Poesia_11_1992_pag_3_9%20\(1\).pdf](http://bibliotecavirtual2.unl.edu.ar:8180/colecciones/bitstream/1/7661/1/Poesia_11_1992_pag_3_9%20(1).pdf)
- WALSH, Rodolfo, *Cuentos completos*, Ediciones La Flor, Buenos Aires 2012.

Operación Masacre: el nacimiento del periodismo narrativo latinoamericano y sus diferencias con la no ficción estadounidense

Marina Arias ²

Fundador del periodismo narrativo latinoamericano —en lo que, sostendremos más adelante, no sólo se adelantó dos años a la escritura de *A sangre fría*, bastión y puntapié de la no ficción, sino que plantó la cuestión del poder y el punto de vista de las víctimas de un modo en que Truman Capote y el género creado por él no lo harían nunca— Rodolfo Walsh (nacido en 1927 en la provincia de Río Negro, desaparecido por la dictadura militar argentina en 1977) es un escritor-periodista clave para la historia y la actualidad del campo de la comunicación argentina, latinoamericana y mundial. Su obra —generosa, abierta e inconclusa— interpela y convoca a evitar escisiones entre periodismo, literatura y militancia que no son otra cosa que una operación para obliterar la fuerza de la escritura en el campo de la comunicación y en la lucha de nuestros pueblos. Aquí queremos abocarnos a relatar y analizar puntualmente lo que implicó la escritura del libro *Operación Masacre* en la vida y la obra de Walsh, y en la cosmovisión político-cultural de todo el mundo, atento a los interrogantes y a las certezas que plantó en el campo del periodismo y la investigación.

Pero empecemos por el principio de la historia.

Una noche de diciembre de 1956, Rodolfo Walsh —quien traduce para la editorial Hachette, ya es un escritor de policiales prestigioso (ha obtenido el Premio Municipal de Literatura de Buenos Aires en 1953) y tiene por delante una prometedora carrera en los confines del periodismo establecido (publica artículos y cuentos en la revista porteña *Leoplán*)— está en el bar Rivadavia de la

Ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Está allí jugando al ajedrez como tantas otras noches, entre ellas la del reciente 10 de junio, en la que ha sucedido el intento de revolución de un peronismo liderado por un sector del ejército. El intento contra la dictadura de Aramburu —que había derrocado al gobierno democrático y popular de Juan Domingo Perón en 1955 con la paradójicamente denominada “Revolución Libertadora” y había iniciado la persecución política y física de sus seguidores— ha sido un desastre: los rebeldes han sido detenidos rápidamente —el lugar donde los enfrentamientos fueron apenas más largos y complicados, ha sido justamente la ciudad de la Plata— y todo ha terminado con fusilamientos en menos de 72hs; hoy sabemos, y en parte justamente gracias a la investigación de Walsh, que en total fueron 27 ejecuciones. También sabemos que la dictadura de Aramburu estaba al tanto de los planes de levantamiento del general Valle: la revolución estaba condenada al fracaso desde el vamos.

En el prólogo de la tercera edición de *Operación Masacre*, publicada en 1969, Walsh hace referencia a la indiferencia que le causaban en aquel junio del 56 todas estas cuestiones políticas: “Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo” (WALSH, 1969). Pero seis meses después, en el mismo bar, un amigo le dice la frase que no sólo partirá su vida en dos —Walsh cambiará su subjetividad, sus modos de pensar y de sentir, no cesará en la búsqueda indeclinable de justicia en el sentido más amplio de la palabra, creará en un futuro más ético y solidario— sino que instalará una cisura tanto en el campo del periodismo como en el pensamiento crítico y político argentino, latinoamericano y mundial.

En aquel bar Rivadavia, y en referencia al intento de sublevación de junio, lo que su amigo le dice es “hay un fusilado que vive”. Esa frase dispara en Walsh, en principio, la curiosidad y la urgencia por la primicia propias de una vocación periodística liberal, individualista y, por qué no decirlo, quizás no exenta de vanidad. Se contacta, entonces, con Juan Carlos Livraga, “el fusilado que vive”, el único sobreviviente de la masacre —una masacre ordenada por el jefe de la policía bonaerense la noche del 10 de junio en unos basurales en la localidad de José León Suarez— que está pidiendo justicia. No es el único sobreviviente: en los siguientes años Walsh irá investigando e identificando a cada uno hasta encontrar a los siete. Y publicará cuatro ediciones de la investigación (en 1957, 1964, 1969, 1972) siempre corregida y reescrita, incorporando datos y fuentes. Porque Walsh con *Operación Masacre* inventa el uso de los recursos literarios en el periodismo: “Nunca lo sabremos del todo”, “No hay testigos de lo que hablan. Sólo podemos formular conjeturas”, “Unos minutos más. En este caso, todo girará alrededor de unos minutos más”, “El barrio en que van a ocurrir tantas cosas imprevistas está a unas seis cuadras de la estación, yendo al oeste”, “Pero todo saldrá mal” (WALSH, 1957) pero tiene siempre presente el problema de la verificación de la no ficción: las notas tienen que responder a los criterios de verdad del periodismo (de hecho, años después y ante otra investigación, la de la desaparición del cuerpo de Eva Perón, al no tener datos certeros del paradero y al no considerar del todo confiable a la fuente, Walsh decide escribir un cuento y no una nota: “Esa mujer”, quizás el mejor cuento argentino de todos los tiempos). Es que el verdadero reto de la escritura de Walsh no es contar un hecho sino conseguir que eso que cuenta sea creíble, teniendo en contra todos los dispositivos de silenciamiento y creación de sentido común del poder.

Pero a tan solo tres días de esa noche ahora histórica en el bar Rivadavia, Walsh ya ha logrado publicar la declaración de Livraga y entrevistarlo, sintiendo que la noticia que tiene entre manos, quema. Que en cualquier momento algún diario grande se enterará y le robará la primicia. Sin embargo, cuando tiene el material listo empieza a recorrer redacciones y lo único que encuentra son evasivas para no publicarlo.

Finalmente, el periódico nacionalista Revolución Nacional es el único medio que accede a publicar sus primeros 6 artículos sobre el caso entre el 15 de enero y finales de marzo del 57. Luego vendrán 9 artículos en la revista *Mayoría* y finalmente la publicación en libro de la investigación de la masacre de José León Suarez. Masacre: no es posible hablar de “fusilamientos” porque Walsh probó que esa noche del 10 de junio de 1956 la ley marcial se aplicó retroactivamente. Ése era el objetivo central de su investigación y esa comprobación demostró que lo que ordenó el jefe de la

policía en verdad fueron asesinatos; la prueba definitiva que consiguió Walsh fue una hoja de la Radio del Estado y le costó el puesto al locutor que se la consiguió (siempre que pudo, el escritor volvió a denunciar esto último).

El periodismo narrativo de Walsh no sólo preexiste a la no ficción estadounidense, sino que persigue un objetivo distinto al de ella. Como ha señalado Ricardo Piglia “en Walsh hay una recuperación de la verdad del pueblo, de las masas, cuyas acciones políticas son heroicas, que propone una heteroglosia; es decir, un narrador pero muchas voces con una marcada

autoconciencia de la forma, penetrado de interdiscursividades y con una autorreferencialidad del lenguaje entendido como aquel que expresa el punto de vista verdadero, que es el de las luchas revolucionarias de los pueblos” (PIGLIA, 2016).

Desde aquel diciembre del 56 Walsh es persistente en ir contra lo que impida publicar algo que perjudique a los intereses de turno. Y elige siempre el lugar de las víctimas para investigar y denunciar: como lo adelantamos al inicio de estas palabras, en esto es completamente distinto a la narrativa de Capote. La investigación de Walsh no es la búsqueda de información para volcarla en un relato: produce un saber incluso para las víctimas. Además, a diferencia del “nuevo periodismo” —cuyo interés es indagar en personajes, subjetividades individuales o hechos sociales marginales— Walsh recupera la voz sofocada de una parte de la sociedad víctima de la violencia y del terror de Estado. También a diferencia de la no ficción estadounidense —como le ocurre, por ejemplo, en *A sangre fría* a Capote con los asesinos— Walsh nunca empatiza con un victimario. En *A sangre fría* Capote no se enfrenta a una voluntad de ocultamiento por parte del Estado. Mientras tanto, Walsh persiste en hacer público un acontecimiento borrado: *Operación masacre* no solo revela la masacre sino que además denuncia cómo se ha borrado una parte de la memoria colectiva.

Lo primero que descubre Walsh al no poder publicar sus artículos sobre la masacre de José León Suarez son las vinculaciones prácticas y discursivas entre periodismo y política. Empieza entonces a pensar a la escritura como un modo de intervención política (con lógicas y dinámicas diferentes a las de otras prácticas, pero intervención al fin).

Y si en el prólogo de la primera edición dice que tiene un sentimiento básico: “indignación ante el atropello, la cobardía y el asesinato. El torturador que se convierte en fusilador” —es decir que todavía cree que las masacres, en última instancia, son culpa de individuos y fuerzas de seguridad asesinos que “se pasan de la raya”— luego se dará cuenta (y este develamiento, toma de conciencia o como quiera llamarse, queda manifiesto en los cambios que sufre el prólogo en las sucesivas ediciones del libro) de que no sólo eso es errado sino que además la justicia está subordinada al poder político: tanto ella como las fuerzas de seguridad no son más que instrumentos de las clases dominantes. “La clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato, lo acepta como hechura suya y no lo castiga simplemente porque no está dispuesta a castigarse a sí misma” (WALSH, 1969). Y los medios de comunicación afines no son otra cosa que dispositivos de construcción de sentido: luego de empezar a publicar los artículos, Walsh polemiza con la palabra oficial sobre los sucesos, palabra que aparece en artículos periodísticos y declaraciones judiciales.

Por todo esto, a partir de entonces, Walsh se dedica a un periodismo narrativo de denuncia social, de denuncia de persecución de las clases populares (que en Argentina coinciden con sectores del peronismo). Quiere que los testimonios que recoge de la boca del pueblo se vuelvan conciencia. Empieza a vivir a la escritura como memoria, como resistencia y como herramienta transformadora. En eso se diferencia también de cualquier periodismo narrativo que atomice la realidad y en definitiva resulte inofensivo para el poder.

En relación a los sucesos de *Operación Masacre*, Walsh no logra que se haga justicia ni que se reconozca lo acontecido: no lo harán ni Aramburu ni los sucesivos gobiernos, algo que el mismo escritor subraya en el prólogo de la edición de 1969.

Tan solo siete años después, el 24 de marzo de 1977, cuando recién ha despachado su último y magistral texto, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, se enfrenta con un grupo de tareas en la esquina porteña de San Juan y Entre Ríos. Es herido fatalmente, y su cuerpo desapare-

cido y secuestrado a manos de la última dictadura cívico-militar argentina.

Bibliografía

- FERRO, R (2009) *Operación Masacre seguido de la campaña periodística*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires.
- JOZAMI, E (2011) *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Editorial La Página SA. Buenos Aires.
- PIGLIA, R (2016) *Las tres vanguardias*. Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2016.
- WALSH, R. (2013) *Cuentos Completos*. Ediciones De la Flor. Buenos Aires.
- WALSH, R. (2015) *El violento oficio de escribir*. Ediciones De la Flor. Buenos Aires

On line

<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/issue/view/159>

El contraste en la construcción de significatividad en “Una sombra ya pronto serás”, de Osvaldo Soriano

Por Franco Dall'Oste³

Hemos leído muchas veces que la literatura es una suerte de “llama de un fósforo” que ilumina por un instante una verdad trascendental. Fue Faulkner quien complejizó esta metáfora con la afirmación de que, más que iluminar algo, la literatura da cuenta de lo oscuro que la rodea: más que revelar una verdad “por detrás” de la opacidad de la realidad, entonces, la narrativa de ficción significativa viene a mostrar lo oscuro que es nuestra existencia. (ARIAS, 2016)

Que *“Una sombra ya pronto serás”* (1990) de Osvaldo Soriano trama un contexto histórico anclado en el neoliberalismo menemista de una forma casi predictiva (ya que el aparato estatal aún no estaba totalmente desplegado, como sí lo estuvo a partir del ‘92), es algo que se ha destacado en la gran cantidad de artículos y reseñas que existen sobre la obra. Más aún, en el contexto actual de *revival* de estas políticas nefastas, se hace necesario volver a revisar sus páginas, deconstruir el trabajo de inteligencia que el autor realizó para construir significatividad y cristalizar aquel contexto que, aún incipiente, se convertiría en un fiel reflejo de su propia ficción.

“La comunicación y la ficción crean imaginarios, cristalizan sentidos y muchas veces inclusive los anticipan” (GAMERRO, 2015).

El escritor-periodista de best-sellers, despreciado por la academia y revalorizado desde la Facultad de Periodismo con el Concurso de Relatos Breves que lleva su nombre, fue también el protagonista de la Revista Maiz del año 2015 "Soriano sin Sombra". En ella, la decana de la casa de estudios, Florencia Saintout, destacó su figura:

"[Osvaldo Soriano] es un escritor que mete las manos en el barro y moldea textos que, a través de una prosa límpida y amable con el lector, iluminan poderosamente cuestiones vinculadas a la historia y al conflicto social. ¿Cómo reaccionó la academia hegemónica que le fue contemporánea?: lo denostó y lo marginó tanto del canon como de los contenidos curriculares". (SAINTOUT, 2015, pag 1)

Las causas de esta marginación tuvo rasgos políticos, como todo campo de legitimación, y probablemente se deba a la trama ideológica que se percibe en sus relatos, su pasado como exiliado durante la dictadura cívico-militar, su prosa amena y no esteticista, su rol de periodista y hasta quizás su pertenencia a una escuela que puede adivinarse (no sólo por sufrir marginaciones similares, sino también por rasgos estilísticos precisos) integrada por Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, entre otros.

"Una sombra ya pronto serás" es una obra que nos interpela hoy desde un pasado al que, inevitablemente, hemos de re significar a partir del nuevo contexto político. ¿Por qué? Porque en ella se cristalizan patrones casi "predictivos", y que hacen hoy a nuestra construcción de las políticas neoliberales de aquella época. El autor construido desde un "antes de" una política determinada y el "nosotros" construido desde el hoy, es decir, del después (y la actual regeneración) de dicha política, pueden y deben dialogar. Como dice Carlos Ríos en el artículo que escribió para Revista Maiz:

"Absolutamente contemporánea, la novela de Soriano aparece en el umbral del neoliberalismo menemista y en el prisma de sus tres fechas atrapa la atmósfera de desazón, falsa salida y desorientación que sufrimos en aquellos años". (RIOS, 2015, pag 31).

En este artículo se procederá, entonces, a intentar dar cuenta de las herramientas que utiliza Soriano a la hora de construir y tramar esta historia, a la luz de la categoría de Significatividad, propuesta por Marina Arias en su tesis doctoral "Significatividad: trama comunicacional en la ficción escrita" (2016).

Significatividad

Tendré en cuenta la concepción de significatividad que construye Marina Arias en su tesis doctoral:

"La significatividad siempre implica un "plus" de sentido, una apertura desde lo particular del texto hacia un universal. Ese "universal" trama en la existencia humana, existencia que no es discernible ni de las condiciones materiales e históricas, ni de los imaginarios sobre subjetividad y poder." (ARIAS, 2016)

Esta categoría, entonces, pretende dar cuenta del "plus" de sentido (lo epifánico de la ficción) en términos no sólo interpelativos, sino escriturales (concibiendo este proceso como parte de un "oficio", un trabajo de inteligencia).

La significatividad, entonces, nos permitirá un abordaje de la ficción escrita desde la comunicación, no como una categoría acaba, de límites concretos, sino como una herramienta que permitirá deconstruir los recursos y herramientas utilizados dentro de la obra, y que traman sentidos sobre lo político-social, "no por haber asumido un compromiso "objetivo" de exhibir lo que sucede —tal y como muchas veces el periodismo se ha visto a sí mismo y ha intentado asumir ese posicionamiento— sino

por dar cuenta inevitablemente de esos procesos". (ARIAS, 2016)

"Las obras literarias son escritas por individuos, claro está; pero esos individuos viven en una sociedad y una época determinada, pertenecen (o se referencian en) una clase social o un grupo cultural, hablan una lengua determinada, tienen una estética, una concepción del mundo, una ideología, una posición política, que no tiene por qué ser mecánicamente determinante (en literatura casi nunca lo es), pero de la cual no pueden sustraerse por un acto de voluntad." (GRÜNER, 2015)

¿Qué nos acerca a la definición de la significatividad? La utilización de recursos específicos para generar un "plus de sentido" en la construcción de una obra que siempre estará viva, porque no sólo hacia dentro se traman la motivación del autor (que define siempre de forma incompleta e inexacta su significación lectora), o su atravesamiento histórico-político, sino que su significatividad va a ser siempre un "hacia afuera", "hacia un otro", que permite, a su vez, el abordaje comunicacional.

GENERO Y ESTRUCTURA

Si hay algo que caracteriza la obra literaria de Soriano es su trabajo con los "géneros" desde la parodia. ¿Qué implica esto? Un gran trabajo con el **contraste y/o la contradicción**. Quiero remarcar estas palabras, porque si bien es algo que ha sido trabajado desde algunos artículos específicos, considero que en Soriano el trabajo en este aspecto construye gran parte de la significatividad en sus obras, no sólo en lo generico, sino también, en la construcción de los personajes y la atmósfera.

"Una sombra ya pronto serás" es una "road novel", es decir, dialoga específicamente con un género más conocido en su versión cinematográfica (la road movie), pero que se puede rastrear en la obra literaria de Jack Kerouac con *En el camino* (1957), principalmente y, siendo más ambiciosos, podemos ampliar lo de road (ruta) a un arquetipo de literatura viajera que atraviesa las crónicas de la conquista y se remonta a la Odisea, de Homero.

Es importante rescatar que tanto en su estructuración como en la simpleza narrativa (que Soriano incorpora de Raymond Chandler pero que también podemos relacionar con Hemingway), se ve una relación intrínseca con el género audiovisual, una tensión que atraviesa toda la prosa de Soriano:

"Osvaldo Soriano en su escritura incorporó la condición cinematográfica en lo que debe leerse como literatura, que vive por su corte de acciones, el montaje de atracciones de sus personajes, el paisaje como una dinámica narrativa y plástica y el sentido como una consecuencia del goce del lector, al inmiscuirse en aventuras que no requieren otra estética que su condición de libro" (Vallina, 2015, pag 21).

Por otro lado, es significativo el uso de este género, que se caracterizó, sobre todo en Kerouac, por narrar la marginalidad estadounidense y la problematización del cuerpo como espacio de lucha, en medio de una guerra fría que se debatía entre su utilización productiva o consumista. Sin embargo, si en los personajes norteamericanos había al menos, si no un rumbo, un motivo para moverse a través del camino, los de Soriano no tienen ni uno ni el otro y entonces la ruta deja de ser un espacio-espera, para convertirse en un espacio en sí mismo; se transforma en un continuo no avanzar, un viaje cíclico, casi de eterno retorno. Esto se percibe desde el primer párrafo:

"Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico". (SORIANO, 1990)

A su vez, el contrato de lectura se construye mediante la utilización de recursos propios del realismo, con descripciones de personajes carnales, contradictorios y disruptivos, en conjunto con un escenario que se construye con cuidado y simpleza:

“La capilla era de ladrillos pelados y todavía no estaba terminada. Quedaba al otro lado de la estación, cerca de un barrio de casas de adobe. Todavía no era de noche en la puerta ya había pero mucha gente haciendo cola”. (SORIANO, 1990)

Sin embargo, poco a poco, el narrador personaje va transformando el verosímil, jugando con sus fronteras, incluyendo elementos que coquetean con lo absurdo o hasta con el realismo mágico: el contrato de lectura comienza siendo uno y termina siendo otro, generando una primera **transformación**, lo que significa, como luego veremos, un primer rasgo de significatividad.

“Una sombra ya pronto serás es un libro inscripto con fuerza en nuestra tradición literaria y puede leerse como un ejercicio hiperrealista que va descomponiéndose a medida que avanza; hay algo de batalla de las formas en sus páginas, como si el pragmatismo quisiera colonizarla y Soriano asumiera, en la escritura de lo incierto, la obligación de no dejarse abatir por el programa de destrucción masiva de un país materializado en la literatura” (RIOS, 2015, pag 31).

Por momentos, esta transformación pareciera ser el resultado de una invasión: la del deterioro, el deshuso y el abandono sobre el paisaje, sobre los escenarios y sobre los personajes.

“De tanto en tanto una liebre corría delante de nosotros y se apartaba para desaparecer en el campo. El Gordini hacía un ruido lastimoso, como si estuviera a punto de descalabrarse. Coluccini manejaba bastante bien pero cada vez que agarraba un pozo maldecía en un italiano incomprensible. En un claro, abajo de un sauce llorón, vimos los restos oxidados de un Rambler Ambassador cubiertos de musgo y plantas que asomaban por los agujeros de los faros. Al rato atravesamos un paso a nivel y el camino hizo una curva para acompañar a las vías. A lo lejos divisamos la estación y un puñado de casas alrededor de la plaza. Coluccini sacó el pie del acelerador y me dijo que estuviera atento por si aparecía la policía, pero a medida que nos acercábamos me di cuenta de que allí no quedaba ni un alma. Las calles estaban desiertas y las casas abandonadas; de la plaza salía un bosque de hojas estrafalarias que avanzaba por las veredas y saltaba los muros para entrar por las ventanas podridas de humedad” (SORIANO, 1990).

En este punto me atrevo a hacer una comparación (otra más): esta invasión del deterioro, del deshuso, recuerda a la “entropía” en “Sueñan los Androides con ovejas eléctricas” o “Ubick” de Philip Dick. Estas obras distópicas están atravesadas por cierto trasfondo similar: el deterioro invade el mundo, los lugares se abandonan, la comida se pone rancia, el tabaco se seca, todo termina inutilizado, perdido en el desorden, en el caos. Hay, quizás, una motivación distinta pero un trasfondo similar: algo los une, un espíritu.

Pero volviendo al género de **“Una sombra ya pronto serás”**, este no sólo estructura o predispone al lector a un contrato de lectura específico, sino que construye un narrador que tiene (como dijimos) como eco el arquetipo del viajero.

“Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo’, reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al, que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se nos hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado, por el marino mercante y el otro por el campesino sedentario.” (BENJAMIN, 1936).

Este narrador que se construye, en principio, como “marino mercante” o narrador viajero,

y que se caracteriza por “familiarizar lo exótico” (ARIAS, 2016), comienza y termina sin rumbo ni motivación. Es un viajante que se queda quieto, sin por eso convertirse en *campesino sedentario*. Vive en la frontera entre ambos.

—¿Usted sabe cómo se llega a la Panamericana? —me preguntó Rita.

—No sé dónde estamos ahora —le dije y le pasé un mate espumoso—. ¿Le preguntó al del Automóvil Club?

—Hace una semana que está en huelga.

Boris asintió y empezó a morder un bizcocho esperando su turno.

—¿Sabe para dónde iba la gente del colectivo? —le pregunté a ella.

—No, ya los cruzamos dos veces.

Seguimos con el mate hasta que Lem se despertó y fue a orinar atrás del surtidor de nafta. No se habría dado cuenta de que estábamos allí. Rita me preguntó quién era.

—Un banquero perdido —le dije con una sonrisa.

—¿Y usted?

—Yo estoy de paso —le expliqué y con eso se conformó. (SORIANO, 1990)

En 1973, Barthes decía que “*ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica*” (BARTHES, 1973). Esto es constante en Soriano: las fisuras, las interrupciones entre un género y otro, entre una característica o actitud de un personaje y otra, todo se compone como un ying y un yang poco estable, difuso y en constante indefinición: la contradicción es cultural, dinámica, subjetiva y tramada en una memoria colectiva. La diferencia que hace Barthes refiere a “textos de placer” y “textos de goce”, no como esencialismos estancos, sino como momentos textuales (ARIAS, 2016). Uno, trabaja la tensión, la completud, el otro trabaja la pulsión, lo disruptivo, lo que deshumaniza:

“Lo repito: la idea de placer asociada a la satisfacción, la idea de goce tramada con la interrupción y la pulsión de muerte. El goce: lo que no se puede poner en palabras, lo que no se puede simbolizar. Lo real. Repienso la significatividad de la narrativa de ficción con las herramientas barthesianas escogidas: en un bies entre los dos órdenes del deseo (el del placer y el del goce) se tramaría la significatividad de una ficción escrita. Por momentos, interrupción. Por momentos, placer. Interpelando y seduciendo al lector (ARIAS, 2016)”.

En Soriano ambos textos conviven, dialogan, se confunden e irrumpen. La significatividad, el “plus de sentido”, el eco de un saber universal, indefinido pero percibido, brota de esos momentos, que a su vez son contruidos, voluntaria e inconscientemente, a través de herramientas específicas, de la utilización inteligente de recursos estilísticos y lingüísticos.

La utilización del contraste en el nivel de lo genérico, del contrato de lectura, del narrador y de los personajes, es en donde se dan las interrupciones. Otro recurso: las transformaciones. Estas escapan a la secuencia argumental, que se mantiene casi sin cambios, sin irrupciones fuertes. Partimos de un punto A y terminamos en el punto A. Lo que ha cambiado no es algo distinguible a primera vista, sino que está tramado en los personajes, en el lector y en el verosímil.

“Insisto: lo que tramaron los modernistas es la posibilidad de una transformación en “la mirada”; ya no se trata de que el texto trame una transformación en la secuencia argumental, sino en el “cómo se mira”. Una transformación en la

mirada de los personajes o una transformación en la mirada del lector". (ARIAS, 2016)

PERSONAJES

"Polisemia, contradicciones, ambigüedades: trama de sentido indispensable para cualquier posibilidad de significatividad desde una mirada comunicacional en términos colectivos" (ARIAS, 2016).

Soriano es un artesano, un tallador que poco a poco, golpe a golpe, y con una economía de recursos impresionante, da vida a personajes robustos, profundos (a pesar de que se ha dicho que la suya es una escritura que trabaja sólo en la superficie) y realistas en el sentido de su carnalidad.

"Con estilo llano y vocabulario coloquial, imprime en cada personaje una característica adorable, cercana, familiar. Genera ambientes amigables en el pueblo, en las casas y en las familias, al mismo tiempo que percibe y escribe sobre un afuera, muchas veces agresivo, violento, de disputas políticas permanentes. Sus relatos y novelas tienen el sello del grotesco, de lo absurdo en personajes vencidos, muchas veces con el fracaso en sus espaldas" (OLIVER, STANGATTI, DÍAZ, 2015, pag 22).

A lo largo de la novela, el personaje narrador, un informático del que sólo necesitamos saber que tiene una hija en España, que ha "caído en el pozo", y que ahora erra como un vagabundo (como esos vagabundos que idealizaba Kerouac pero que incluso en aquel momento eran algo anticuado, del pasado) por una pampa cíclica, redundante, agónicamente quieta y en constante deterioro. El personaje narrador se va construyendo, así, de a pequeñas dosis de información y a través de su interacción con otros personajes. De esta forma, también construye una tensión hacia dentro del personaje, del narrador, tramando el secreto de su biografía, de su fracaso: la novela no lo dirá, pero eso estará siempre ahí, tramado en su interior y en el lector.

A través de este deambular se encuentra con diferentes personajes: cada uno irrumpe en ese paisaje moribundo, se resiste, intenta rebelarse confusamente, y fracasa.

¿Cómo construye estos personajes?

El personaje irrumpe de forma escandalosa, contrastando con ese paisaje abandonado y desértico.

Apenas tuve tiempo de calzarme los zapatos y agarrar el saco cuando a la playa entró un Renault Gordini lleno de valijas sobre el techo y un paragolpes alto como el de un camión. Tenía la carrocería llena de parches y las gomas nuevas como si lo hubieran resucitado esa mañana. Dio un salto en el terraplén, hizo un zigzag y entró, triunfal, a la explanada de los surtidores.

Aparición de un leitmotiv

—Finito! —gritó el que manejaba—, l'avventura è finita!

A) Primera descripción del personaje.

A duras penas pudo despegarse del asiento. Pesaba como 120 kilos y le calculé cincuenta y cinco años mal llevados; tenía unos anteojos sucios, la camisa sudada y los zapatos negros bien lustrados.

B) Entrada, primer dialogo con el narrador-personaje y acción.
CONTRASTE

—Fammi il pieno, giovanoto —me dijo, y para impresionarme sacó un fajo de billetes grandes.

A) Descripción: lo que ve el narrador vs. actuación del personaje.

El coche había sido verde pero ahora no se sabía bien. El motor regulaba con un ruido de bielas cascadas; cada tanto una basura se metía en el carburador y la carrocería daba una sacudida, pero el gordo parecía tenerle una confianza ciega y ni siquiera le prestaba atención.

Le dije que yo no era de allí y que estaba esperando que alguien me llevara para el sur. En ese momento se abrió la puerta de la oficina y apareció un tipo rubio, sin ilusiones, enfundado en el mameluco bordó de la Shell.

B)

—¡ll pieno —repitió el gordo con los billetes enrollados entre los dedos, sin responder a los buenos días del otro.

A)

—¿Y cosa va fare al sur si se puede saber? —me preguntó, mientras apoyaba una pierna sobre el paragolpes y el Gordini se inclinaba casi hasta el suelo.

Irrumpe el narrador personaje: dice a dónde va, pero luego lo pone en duda “no estaba muy seguro”. Se construye su perfil de “deambulante”

—Voy a Neuquén —le dije, aunque no estaba muy seguro.

—¡Petróleo! —exclamó y levantó las manos como si hubiera respondido a una adivinanza. Volví a sentarme con el saco en la mano. El de la estación de servicio dormía de pie mientras los números del surtidor corrían y el gordo se rascaba la cabeza con los billetes.

Nueva irrupción: el personaje deja de hablar italiano, deja entrever su estafa.

*—¿Y va así nomás, a dedo? —insistió con una sonrisa. Si lo decía todo en castellano apoyaba el acento extranjero. Alcé los hombros y le dije que me había quedado sin trabajo.
(SORIANO, 1990)*

El primer personaje “fuerte” de la historia (casi un co-protagonista) aparece en medio de un paisaje que se venía construyendo con una atmósfera calma, casi inerte: una estación de servicio en medio de la nada, que parecía abandonada; un clima caluroso, seco y sólo el sonido del campo alrededor. En este sentido, hallamos un primer uso del **contraste**: el ruido, la vitalidad, los gritos, lo grotesco irrumpe en la calma inerte de aquel paisaje.

Luego oímos su voz por primera vez: no sólo irrumpe de manera grotesca, sino que grita una frase extraña en italiano: “*Finito! l’avventura è finita!*” (*Terminó, la aventura terminó*) (SORIANO, 1990). Un italiano gritando en medio de una estación de servicio abandonada en plena pampa húmeda. A su vez, la frase se construirá como leitmotiv del personaje: cada vez que vuelve a gritarla, la frase va cobrando un nuevo sentido, como si la repetición constante y el juego con la trama que la rodea (la aventura nunca termina de empezar realmente) la fuesen robusteciendo, hasta que al final pareciera esconder una verdad universal, un “plus de sentido”: una grieta por la cual percibimos la significatividad del personaje, algo dentro suyo que brilla sin forma definida, como una revelación.

A partir de ese momento, Soriano comienza con un juego de contrastes entre lo que ve el narrador y la actuación del personaje: uno actúa como un hombre confiado, un “campeón”, un europeo que revolea los billetes y exige aquello que desea, legitimándose como consumidor; mientras el otro ve a un hombre pasado de peso, transpirado, casi burdo y poco creíble. Las dos instancias interactúan de forma sutil: dialogan, construyen a Coluccini (nombre del personaje).

Entre medio de esto, irrumpe el personaje narrador: nos deja ver que su viaje tenía destino, pero que a su vez es un destino marcado por la duda, fácilmente desechable. Finalmente, ambos personajes dejan ver otro rasgo que los desnuda, aunque sea fugazmente: uno demuestra hablar castellano sin problemas, el otro que se quedó sin trabajo (es decir, que fue despedido).

Luego de que Coluccini estafe al empleado de la estación de servicio y ambos escapen juntos en el auto, aparece el siguiente dialogo:

—Ingenioso —le dije.

—Y que Dios me ayuda un poco. Vine a la Argentina en el 57, de pibe, y empecé con un circo en Paraná. Al tiempo compré otro en Bahía Blanca hasta que me quedé con todo el sur. ¿Qué tal? Míreme ahora.

Lo miré. No parecía un triunfador.

—¿Qué pasó?

—¡Qué pasó! Que esto se convirtió en un gran circo y el mío estaba de más. Finito! ¡Hasta Bolivia no paro! (SORIANO, 1990)

Ambos personajes construyen un relato difuso de su pasado: uno es un ex informático que es despedido y anda vagando por la ruta. Otro es el ex dueño de un gran imperio perdido para siempre. Ambos se encuentran en ese punto:

—Ya veo. ¿Y ahora piensa subir a Bolivia con eso?

—¿Y qué quiere? En otra época tuve un Buick y también un 505, pero me agarró la tormenta. Perdóneme que me meta, pero usted también se hundió, ¿no?

—Completamente. ¿Por qué no se vuelve a Italia?

—Por el momento ese asunto está congelado. Ahora la cosa está en Bolivia. Después Río o Miami. Dios dirá. (SORIANO, 1990)

“Hundirse”, eso es lo que une a todos los personajes que van cruzándose con el protagonista. A su vez, con Coluccini comparten otro rasgo: ambos están constantemente “viajando” hacia un lugar vago, casi absurdo. El personaje narrador porque, como el mismo dijo, “no estaba seguro” de Neuquen (ni de qué podría esperarle ahí); el otro porque se plantea un destino absurdo, extravagante, al cual pareciera que nunca va a llegar.

Este es el punto de partida para ellos, y será también el punto de llegada, porque en la secuencia argumental, los personajes se encontrarán una y otra vez en ese “ir” que termina en desvíos, en retrocesos y círculos. Todos “van” pero nadie avanza. La cristalización de una época político-social signada por el “sígueme, que no los voy a defraudar” menemista:

“En un primer tratamiento de la novela, Soriano utilizó el “sígueme” de la campaña de Carlos Saúl Menem como el motor del movimiento de los personajes, ese puñado de hombres y mujeres que siguen desplazándose sin saber muy bien a dónde dirigirse; luego, según contó a Soares, decidió eliminar esa referencia explícita, y así el imperativo de un sujeto político que pide que lo sigan sin decir a dónde pasó a intervenir como atmósfera” (RIOS, 2015, pag 31).

A partir de ahí, a su vez, comienzan a aparecer varios personajes, todos marcados por el contraste: un cura estafador y algo mafioso, una adivina borracha con la que tiene un “romance” casual, un hombre con el corazón roto en un Jaguar y cuyo objetivo es hacer saltar la banca de algún casino, y hasta dos soldados que sostienen un campamento abandonado hace años como deber patriótico.

Otro personaje que irrumpe, en medio de la quietud del campo, es Barrante:

“Me volví y descubrí un tipo que arrastraba una valija enorme mientras juntaba algo entre los yuyos. Llevaba una manguera enrollada a la cintura, un prendedor con la cara de Perón y a medida que se acercaba cargaba el aire con un olor de perfume ordinario. Todo él era un error y allí, en el descampado, se notaba enseguida. No me veía y debía creer que estaba solo en toda la pampa

porque dejó que se le escaparan los ruidos de la barriga y luego fue a orinar sobre el asfalto. Movía las piernas como balancines y tenía unos brazos largos que sobresalían de las mangas. El traje era holgado pero le faltaban casi todos los botones y el pantalón tenía unas rodilleras imposibles de planchar. Echó un vistazo a ambos lados de la ruta y se puso a hablar solo como para hacerse compañía” (SORIANO, 1990)

Un personaje estrafalario en medio de la nada: en medio de un escenario construido sencillamente, solitario y calmo, aparece este sujeto a partir de una descripción sobrecargada: todo en el “era un error”, desde su vestimenta a su actitud.

—Ese sí que es un buen negocio —señaló los postes sin hilos—. Yo tenía ganas de largarme a cortar por la zona de Bahía Blanca pero para eso hace falta una camioneta.

—Algunos se arreglan con una moto —le dije.

—Bueno, pero igual hay que tener capital.

La gomina que usaba era lo bastante sólida para aguantarle el pelo aplastado.

—Hay que pasar lo peor, compañero. Si nos dejan trabajar a los privados vamos a salir adelante, mire toda la riqueza que tenemos...

Con un brazo abarcó todo el inmenso campo como si fuera suyo y después lo dejó caer sobre la manguera. (SORIANO, 1990)

El contraste se da, a través de este personaje, en su forma más explícitamente política: un hombre del conurbano vaga por los campos con una especie de “ducha móvil”, bañando a los peones de los campos por unos pesos, sosteniendo una ideología del libre mercado. Finalmente, el personaje muere por error en una contienda de la cual él no era parte: es víctima de una lucha que no lo involucra.

La novela de Soriano trama, entonces, con la memoria colectiva de un país que hoy en día rememora aquella década del programa de destrucción neoliberal, sobre todo desde su lectura actual, y trama también con el imaginario social (que al articularse con la memoria colectiva cristaliza sentidos que desde el hoy pueden verse como “predictivos”) en la instancia de su construcción.

“Pero desde una mirada comunicacional de la narrativa de ficción, la trama entre relato, memoria colectiva e imaginario social es una dimensión prioritaria. Es que en la ficción se traman sentidos contemporáneos que no se traman en otros discursos (como los del periodismo o los de la academia, por ejemplo) por ser vehículo —receptáculo y motor— de la memoria colectiva inconsciente” (ARIAS, 2016)

El relato trabaja como una distopía: alerta sobre los peligros de aquel “cambio” que se venía, tramando, sintomatizando el contexto político en una historia que se construye inteligentemente (en su sentido de “oficio”). Pero a su vez, da cuenta de los miedos de aquel Soriano escritor en los ‘90 y, en consecuencia, de los miedos que se tramaban en parte de aquella sociedad post alfonsista y marcada por la dictadura y el exilio. En palabras del mismo escritor:

“Lo que pensaba en el momento de la obra era en la conciencia colectiva... después de todo lo que había pasado, parecía que el olvido y la aceptación mansa de lo que estaba sucediendo era el espíritu dominante de la época. Y eso me parecía muy peligroso, no solo por lo que el olvido comporta, sino porque

no había una autocrítica en ningún sector de la sociedad, y por eso mismo, en comparación con las dictaduras, todo parecía más benigno e inofensivo. Parecía que lo que pasó, y lo que estaba pasando, le había sucedido a otro pueblo, o que sus causas profundas nos eran completamente ajenas e inasibles. Mi libro fue una respuesta a una sensación que sentí en esos años..." (Gamen, 2007)

Referencias

- ARIAS, M. L. (2016). *Significatividad: trama comunicacional en la ficción escrita*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56324>
- BENJAMIN, W. (1936). *El narrador*. Recuperado de http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF
- GAMEN, A. (2007). "El espacio en "Una sombra ya pronto serás" de Osvaldo Soriano". Recuperado de http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/2101/12-Gamen_El_espacio.pdf?sequence=1
- GAMERRO, C. (2015) *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana. Buenos Aires.
- GRÜNER, E (2015) "Palabras que matan. Literatura, ideología y el inconsciente político", en Revista Topía, año XXV, número 75, noviembre (pág. 5 a 7).
- OLIVER, STANGATTI, DÍAZ. (2015). "Letras con voz de pueblo". Revista Maíz. Marzo 2015. Pag. 22.
- RIOS, C. (2015). "La sombra que fuimos". Revista Maíz. Marzo 2015. Pag. 31.
- SAINTOUT, F. (2015). "Con la pluma en el barro". Revista Maíz. Marzo 2015. Pag. 1.
- SORIANO, O. (1990). *Una sombra ya pronto serás*. Seix Barral. Buenos Aires.
- VALLINA, C. (2015). "Soriano tiene movimiento". Revista Maíz. Marzo 2015. Pag. 21.

Ficción y no ficción: la realidad tramada

Por Franco Dall'Oste⁴

Vamos a partir de la idea de que la escritura es la construcción de un texto, es decir de un discurso, que produce sentido social y que está atravesado histórico y políticamente tanto en su proceso de enunciación como luego lo estará en su lectura. Entonces, ¿qué relación hay entre la ficción y realidad? ¿y entre los géneros de no ficción y realidad? ¿alguno es más "real" que otro, o proponen diferentes abordajes de una realidad que es inabarcable, múltiple y colectiva?

Suponer que las palabras pueden ser la expresión fiel de las cosas es admitir: 1. " que las «cosas» están ahí; 2. " que las palabras son transparentes, inofensivas, sin consecuencias para lo que designan; 3. " que lo uno y lo otro entran en una relación estática. (TODOROV, 1971)

La relación entre el lenguaje y la realidad, como muchos estudios en comunicación e incontables teorías filosóficas se han encargado de dejar en claro, es arbitraria y opaca. La construcción de textos narrativos, ya sea de ficción o no ficción tendrá la misma naturaleza: su representatividad estará atravesada por lo social, lo histórico y lo político, y sus posibilidades de objetividad, hablando en términos positivistas, debería ser una discusión saldada.

¿Cuándo esta relación entre discurso y realidad se vuelve legitimante? Aquí opera, como

dice Barthes, la intertextualidad: la legitimidad de un texto está dada por su relación con otros textos, otros discursos. Por esto, lo "verificable" de la no ficción aparece como una característica genérica que hace al contrato de lectura, así como en la ficción aparece, como veremos, su verosímil.

El lenguaje no es transparente: está cargado de ideología, de representaciones de poder y de imaginarios sociales en pugna. En este sentido, cada palabra actuará como un ladrillo en una construcción simbólica dinámica y colectiva, en la que el escritor actúa a su vez como un primer lector que debe ser inteligente: debe ser consciente (no de forma acabada o total, ya que esto es imposible) de cómo estos ladrillos podrían operar dentro de ese discurso.

Como establece Todorov a propósito del texto "Adolfo" de Benjamin Constant de Rebecque:

Los objetos no existen antes de ser nombrados, o en todo caso, no siguen siendo los mismos antes y después del acto de denominación; y la relación de las palabras y de las cosas es una relación dinámica, no estática. (TODOROV, 1971)

Escribir conscientemente, entonces, es un acto de empoderamiento: somos dueños (no de una manera propietaria ni absoluta, sino en términos de motivación e ideología) de nuestras palabras, nos volvemos conscientes de qué fuerzas, qué tensiones ponemos en juego dentro de nuestra escritura; podemos leer en nuestro texto las representaciones e imaginarios sociales que se articulan en "nuestras" palabras. Claro que el discurso no es estático y nuestra relación con estos elementos será dinámica, como la de todo lector: siempre encontraremos lugares y tensiones nuevas, imaginarios que nos atraviesan o nos atravesaron de formas distintas o desconocidas. El control total es ilusorio, pero el discurso tampoco es un azar, sino que implica un grado de responsabilidad.

Lo falso y lo verdadero, entonces, es una construcción social, otro discurso, y dentro de esa polarización arbitraria, es que algunos han colocado a la ficción como lo falso. Pero la ficción no posee necesariamente una condición de falsedad frente a otro discurso que represente una objetividad, una relación directa y unívoca con la realidad, porque, como vimos, ningún discurso es transparente, sino que lo que cambia es la representación social que se hace de ese discurso:

En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. (SAER, 2014)

La diferencia entre los géneros de no ficción (la crónica, la biografía e incluso las notas informativas) y la ficción no tiene que ver con un esencialismo hacia el interior de estos discursos entonces: no hay una diferencia natural entre ambos, sino una forma de abordarlos, de relacionarnos con los textos y de leerlos que será distinta. Mientras uno se legitima dentro del campo en la construcción de un verosímil, la otra lo hará en la teórica relación entre este verosímil interno y la "realidad" externa, es decir, en lo verificable del discurso.

Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, non-fiction: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos —lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propios a toda construcción verbal. Estas dificultades, familiares en lógica y ampliamente debatidas en el campo de las ciencias humanas, no parecen preocupar a los practicantes felices de la non-fiction. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente

verdadera. (SAER, 2014)

La ficción no renuncia a la realidad, sino a la verificación. El discurso no tiene una relación transparente con la realidad, pero está atravesado por la misma: cada palabra, cada elección estilística o genérica es una expresión tanto subjetiva como social. La realidad es realidad social:

Los escritores son seres sociales (ni "individuos" ni "sujetos", términos que pertenecen a otros constructos teóricos y epistemológicos). El compromiso de la literatura es un compromiso con la realidad social (no con una afiliación partidaria ni con una "causa" política). (ARIAS, 2016)

El escritor se encuentra entonces como un "ser social" que, atravesado por la realidad social, construye discursos que traman con los imaginarios sociales y la memoria colectiva:

A lo largo de la historia la ficción ha sido un discurso en el que se han tramado sentidos sobre lo político-social, y no por haber asumido un compromiso "objetivo" de exhibir lo que sucede —tal y como muchas veces el periodismo se ha visto a sí mismo y ha intentado asumir ese posicionamiento— sino por dar cuenta inevitablemente de esos procesos. (ARIAS, 2016)

La veracidad en la no ficción aparece como una exigencia para legitimarse dentro de un campo: su relación con la realidad debe ser verificable. Esta relación improbable —podemos ver en un claro ejemplo cómo cualquier biografía genera siempre resistencias y críticas respecto de cuán cerca o lejos está de representar completamente la realidad del biografiado o de quienes lo rodearon— se sostiene sólo como un supuesto implícito que responde al género y no como una relación objetiva de representación:

La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial. (SAER, 2014)

La ficción escapa de esas pretensiones sin por eso renunciar a tramar con lo real en términos sociales. Su única condición es la construcción de un verosímil, es decir, de un contrato de lectura que el lector pueda legitimar y comprender:

Pero la ficción no solicita ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Ese deseo no es un capricho de artista, sino la condición primera de su existencia, porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata. (SAER, 2014)

Cabe aclarar que esto no socaba la legitimidad de la no ficción, pero es importante problematizar estos supuestos retóricos que atraviesan a los géneros para, como dijimos, construir textos de manera inteligente.

Todo género tiene una implicancia, ya que todo texto trama otros textos y se construye en relación con estos:

“Escribir”, como acertadamente ha señalado Barthes, puede ser concebido como un verbo intransitivo con un sujeto impersonal tal y como lo hace la expresión idiomática francesa “il pleut”. Todo texto es consecuencia de la articulación de relaciones entre textos, el producto de la intertextualidad, un tejido formado por lo que ha sido producido de forma discontinua en otros lugares. Cada sujeto, cada autor, cada yo, es la articulación de la intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en cualquier momento del tiempo.
(SPRINKER, 1991)

Esta cuestión no debe suponer una limitación, sino una herramienta, una elección más dentro de la construcción de un discurso. La elección de cada uno los elementos configurará un acto de escritura que buscará una legitimación dentro de tal o cual campo, conteniendo, a veces más o a veces menos, sentidos contra-hegemónicos, que discutirán, contradirán o problematizarán las retóricas legitimadas dentro del campo, tramando en sí mismo las motivaciones ideológicas del autor.

Referencias

- ARIAS, M. L. (2016). Significatividad: trama comunicacional en la ficción escrita. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56324>
- SAER, J. J. (2004). El concepto de ficción. Barcelona: Seix Barral.
- SPRINKER, M. (1991). “Ficciones del yo: El final de la autobiografía”, Suplemento Anthropos 29, diciembre de 1991.
- TODOROV, T (1971) Literatura y significación. Editorial Planeta. Barcelona.