

¿Quién será ese sujeto que escribe? Interrogantes sobre la autenticidad de la autobiografía

Daniel Mundo

“La literatura se legitima por la evidencia metafísica
que llena al ser humano y hacia la que tiende
cuando los medios racionales del pensamiento
no le bastan para ello”
Autobiografía psíquica
H. Broch

“Que no sea real
hasta que tenga que ser real”
Bob, uno de los directores de cine
en *El camino de los sueños* de D. Lynch

Comenzaré con una confesión: lo único que se mantiene del proyecto original es el título. Yo había pensado otro tipo de escrito, al que finalmente no encontré el modo de encarar con alguna seriedad. Había pensado inventar un personaje que iba a llamarse Nina Ausch¹. Nina sería una de esas chicas que trajinan el frustrante mundo de la facultad de Filosofía y Letras, y que tuvo la suerte de escribir una novela autobiográfica que le dio cierto renombre: *El sonido vacío*. En ella contaría su odisea sexual con los compañeros y profesores de la casa, y refutaría una a una todas las teorías inventadas en la calle Puán. Pero me dije: ¿soporta este espacio la escritura de una obra de ficción? ¿Soy yo capaz de hacerlo? Y además ¿por qué inventar un personaje y una historia cuando hay tantos personajes e historias que comentar... empezando, obviamente, por mí?

Tuve, a lo largo de mi vida, diferentes contactos y usufructos con los mundos de la ficción. Primero, gracias a la programación escueta de la televisión en blanco y negro —el humus con el que amasaba mis juegos de infancia los sábados a la tarde. Luego, alrededor de los dieciséis años, la ficción tomó otra forma, la de los libros, que de allí en más siguió siendo siempre lo que fue en ese momento, un vía de escape. Necesitaba escaparme de mi casa, necesitaba escaparme de mí, de lo que soy, de lo que imagino que soy, de lo que los otros esperan de mí y de lo que

¹ Otro nombre posible era Nan, como Nan Goldin, la fotógrafa de las situaciones desesperantes. Ausch es una interjección pero también es el apellido con el que Bataille firmó la primera edición de su *Historia del ojo*.

imagino yo que los otros esperan de mí. Con este tipo de interrogaciones la ficción finalmente se fue convirtiendo en algo más serio y contundente, se convirtió en filosofía.

No haré, obviamente, un relato autobiográfico. La relevancia de una autobiografía, su mismo sentido, guarda relación con la fama del personaje autobiografiado. La “Autobiografía de un hombre infame” ya fue escrita más de una vez. Quisiera tan sólo pensar ahora algunas cuestiones alrededor del género autobiografía, género que viene ganando protagonismo en la literatura argentina desde hace varios años. Entre otros motivos este protagonismo proviene del cambio en las condiciones del mercado en las que debe insertarse el escritor: no sólo hay una proliferación de escritores y de editoriales, lo que dificulta a la hora de elegir una obra para leer; se creó una nueva exigencia sobre el escritor, o por lo menos nueva para la Argentina: si no se consigue un representante o un agente de prensa, el escritor se ve obligado a autopublicitarse. Se convierte en una pequeña empresa cuyo éxito radica antes que nada en su capacidad de hacerse conocer. Si una de las marcas modernas fue la tensión entre la vida y la obra, hoy podría decirse que obra y vida tienden a confundirse. Antes que leer la obra se vuelve prioritario conocer al autor. No hay tiempo para perder. No se puede leer cualquier cosa —algo así plantea B. Sarlo, que acierta de nuevo, cuando reseña *Sol artificial*, el libro de cuentos publicados bajo el seudónimo de J. P. Zooey. Una diferencia entre la biografía o la autobiografía tradicional y la escrita en la actualidad radica en que la vida ya no se concibe como un continuo en el que — como afirmaba Aristóteles— se nace, se piensa, se escribe y se muere: lo que hoy construye la imagen pública son flashes, momentos únicos, acontecimientos singulares producidos como tandas publicitarias en las que el escritor aparece como un ser gracioso, cínico, irónico, distante, sensible o doliente, en todo caso alguien lo suficientemente diferente del resto como para ser igual a muchos otros —anoto al margen que habría que pensar cómo juega la (homo) sexualidad en esta conformación de la personalidad del escritor, y cómo la sexualidad interviene en las nuevas relaciones del mercado literario.

Por otro lado, no es que la sociedad rechace la ficción (de hecho, la adicción a la TV es un síntoma más de esta necesidad de ficción que se tiene), pero la impronta de lo real, la veracidad, la autenticidad de un relato —que se plasma también en el relato televisivo, o hasta lo informa, ocultando los mecanismos de producción y montaje— provoca la morbosidad indispensable para que nos detengamos en él: eso que cuenta *realmente* le tuvo que haber sucedido, pues en este caso la fantasía que uno elabora, y que imaginariamente cree irrealizable, asume el tono siniestro necesario, lo que despierta nuestro interés. En esa tonalidad se vive. Esta actitud fisgona se entreve en el escenario del ciclo *Confesionario. Historia de mi vida privada*, un ciclo de charlas coordinadas desde hace años por la “señora de minifalda” Cecilia Szperling en el Centro Cultural Rojas. Algunos casos allí relatados se instalan directamente en el escándalo. Otros, en cambio, son anécdotas que condensan o podrían condensar toda una vida. El nivel es dispar. Lo que se percibe, sin embargo, casi como una constante, es que el escritor, cuando se confiesa, no puede obviar una pregunta de Perogrullo: ¿para

quién escribo? ¿Quién me leerá o escuchará todo este desgarró gracioso —porque tiene que resultar gracioso, además; si no es gracioso se vuelve pesado y tedioso— que me ocupo de relatar, cuando no de analizar? El lector, a su vez, puede imaginar tanto al escritor como a las condiciones en las que éste escribe: el escritor bohemio —bohemio es una manera anticuada de hablar— que se instala en el café y garrapatea su notebook; el escritor periodista que trajina como un desaforado para lograr su sustento; el escritor que da su tallercito de escritura; el escritor que vive de la renta de un campo dejado por sus padres; el escritor académico, serio y disciplinado; el escritor *free lance*, que vive de sus guiones televisivos; o una mixtura de todos estos tipos.

Lo cierto es que el género autobiográfico viene siendo objeto de un intenso debate en las revistas culturales de los grandes diarios, debate que aún no concluyó (Maximiliano Tomas, por ejemplo, se sigue preguntando a mediados del 2009: “¿Es una novela, es un testimonio, es una autobiografía?” para llegar a entender el libro de Gabriela Liffschitz: *Un final feliz*). El género tuvo hasta el libro que terminó de instituirlo: *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* de A. Giordano. Entre otras cosas el análisis de Giordano alerta sobre el equívoco en el que se para el relato autobiográfico: la ficcionalización que supone todo relato de la memoria. Postula que lo distingue la novela de la confesión radica en lo que quiere provocar: “Mientras que el que se novela manifiesta una cierta complacencia, una aceptación de su fracaso y hasta de su desesperanza, el que se confiesa los trasciende en la búsqueda de una verdad que no humille la vida, que la enamore y la transforme”. El que se confiesa busca generar piedad, consuelo o risa. El equívoco queda patentizado al final del libro, en el ensayo de Nora Avaro donde comenta la situación que vivió en Rosario cuando debió presentar a María Moreno, que iba a charlar de su relato autobiográfico *Banco a la sombra*: en su ponencia le dedicaba unos párrafos densos a la experiencia inigualable que Moreno afirmaba haber tenido en el Café Florian, en la Piazza San Marco, mientras comía un *panino*, una experiencia de soledad, de desamparo, de lucha interna entre la vida social que tanto la atraía y el desprecio que esa vida le despertaba; Avaro confiesa que —supuestamente a raíz de un comentario malicioso de D. Link—, pocos minutos antes de subir al escenario se enteró de que Moreno nunca había estado en Venecia. Ahora bien, ese dato ¿invalida la experiencia contenida como un secreto en el relato que narra Moreno? Todo lo contrario, sería la conclusión, siempre y cuando se acepte como verdad lo que Giordano y Avaro sostienen sobre el engaño de Moreno.

La idea un poco trasnochada y finalmente descartada de inventar un personaje proviene también de otra cuestión, debo confesar. Como un lector lo único que hace de modo regular y persistente es leer, como la lectura es la práctica que mejor le permite adaptarse a las propias condiciones de existencia, el lector siempre coquetea con el pensamiento de que escribir es el mejor modo de alcanzar la felicidad. Le encantaría poder escribir una novela en la que se narren las desventuras de un personaje tal y como él se imagina que le gustaría vivir. Tendría que ser, eso sí, un personaje no-aburrido (¿por qué se le tendrá tanto miedo al aburrimiento?) pero looser, un perdedor que al final encuentra el éxito

(*Resplandor americano*), o que tenga acné y un olor apestoso como el antihéroe de *La conjura de los necios*. Sin embargo, todo lector sabe que es infinitamente más fácil seguir siendo un mero lector, un comentarista que imagina historias que nunca van a ocurrir, que no ocurrirán ni siquiera en la ficción. El escritor, a diferencia del filósofo, puede pergeñar una filosofía a la mano que avale el donjuanismo, el sadismo, las perversiones de sus personajes, hasta puede justificar la pasividad práctica que supone la elaboración de un comentario: la única manera de hacer lo correcto es equivocándose, hay que suspender la voluntad, que nos insta a querer y querer más, pues en ese querer mismo se funda nuestra frustración. Nada muy original: un oriente zen procesado primero por Schopenhauer, fileteado por Suzuki y empaquetado luego por Heidegger. Abunda la literatura que alienta esta filosofía antimoderna. El primero que viene al recuerdo es Salinger y la familia Glass —posiblemente esto se deba a que hace unos minutos mentamos a Zooey, unos de sus entrañables miembros: todo querer —nos recuerda Franny—, aún el querer no-querer, es una presunción e indica el volumen de nuestro orgullo y soberbia.

Ya que apareció Salinger en el relato, habría que repetir aquí unas palabras que se encuentran en ese libro que para los lectores salingerianos es un libro menor: *Levantad, carpinteros, la viga del tejado*. Seguido por *Saymour, una introducción*. Allí, Salinger, o el narrador que se hace pasar por Salinger, sostiene que “Lo que hay que tratar de oír siempre en el que se confiesa en público es eso que *no se confiesa*” (cursiva de Salinger). Por supuesto, se escucha aquí el burbujear de principios zen, e incluso de la escucha psicoanalítica. Todo lo que uno confiesa sirve para en-cubrir lo que no se quiere, o es más: lo que *no se puede confesar*, lo que no se puede confesar al otro y a veces, la más de las veces, lo que no se puede confesar a sí mismo. Se habla, entonces, para sos-tener la ilusión que alimenta el deseo, para no dejar de creer que se es algo, algo que se necesita imaginar más duro que una piedra y más imperturbable que un río. Pero el que escucha sabe —tendría que saber— que lo que escucha encubre una verdad esencial, tan esencial que el otro, el que habla, no llega a visualizar (Heidegger repetía que el pensamiento fundamental de un pensador es su pensamiento impensado). Por eso el lector tiene que ser malintencionado, tiene que detenerse en lo que intuye que el otro no-dice, o mejor, en lo que el otro dice de una manera ampliada y ensordecedora. En esta revelación —que nunca es *la* revelación, pues en cuanto descubrimos eso, eso ya mutó en otra cosa— se está desnudo y expuesto, solo, sin siquiera el matiz del recuerdo o el barniz de la ilusión para cubrirse. O para ser más claros, cuando alguien se propone contar su vida, cuando se escucha o lee una historia de vida o una autobiografía o unas Memorias, se debe partir del principio que el narrador miente, no porque mienta conscientemente o porque quiera engañar: es a él mismo al que se engaña sin saberlo, creyendo que lo que recuerda sucedió alguna vez, que sucedió tal como él lo recuerda. Esto le sucede a todo el mundo. Se está a un paso del solipsismo, es cierto. Pero el peligro, sin embargo, es otro. Como plantea B. Sarlo en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (Régine Robin ya había declarado hacía años que los relatos de la memoria son una “ficción pues no existe nunca adecuación entre el autor, el narrador y el personaje”), habría que

preguntarse cómo puede el autor de unas memorias mantener la autoridad de la vivencia, la autoridad de la presencia que ya ningún escritor se arrogaría para sí. Yo viví esto, yo sufrí esto, yo gocé esto: por extraño que parezca en ese yo aún hoy confluyen la verdad del relato y la confusión entre el autor y el narrador. Hace mucho tiempo que se sabe que ese yo es una ficción. Sólo que —como diría Nietzsche— se cree en ella, se cree que esa ficción encarna la verdad perenne de nuestra vida. Pero la verdad no le pertenece a nadie. Tiene que aparecer el otro para que esta verdad brille por un instante. Por ejemplo, podría imaginarse un concierto —o ¿por qué no? la lectura de un *paper*: cuando uno lee, cuando uno toca un instrumento, como dice el músico Philip Glass, necesita de otra persona que le cuente cómo salió lo que hizo, porque en ese momento, mientras tocaba, mientras leía o improvisaba un discurso, “la persona adentro suyo que se ocupa de recordar —nos dice Glass— también estaba por lo demás ocupada”. Estaba tocando o leyendo, pues es todo el ser el que en ese momento se pone en juego e interpreta.

Pero bueno, la vida no puede consistir sólo en eso. No puede ser un continuo en el que la “persona que recuerda” esté todo el tiempo como dormida, actuando, concentrada, en la realización de sí mismo. ¿Se ve la tensión? La tensión que se produce entre lo que se es y lo que se recuerda, porque no es sólo una tensión temporal, para decirlo burdamente: soy en el presente, recuerdo lo que fui en el pasado. Esta tensión conoce distintas encarnaciones. No la menos importante es la que se conoce como *déjà vu*: la sensación inequívoca de haber vivido alguna vez lo que se está viviendo ahora. La otra encarnación considera efímero el presente: lo que acontece, acontece con tal intensidad que se tiene la sensación de que lo que se vive en el presente, en el mismo momento en el que se lo vive, ya es, ese momento, pasado. Habría tal urgencia por recordar que se necesita registrar ese momento como si ya fuera pasado. Este afán noble va acompañado de otro, mucho más antiguo: debo dar cuenta de lo que soy. O mejor: hay que construir la vida como si fuera la propia obra de uno. Se debe ser coherente y no contradecirse. Ser yo. Ser yo mismo, ser auténticamente yo. Pero ese “auténticamente” es o debe ser el resultado de un plan, pues, como mi obra, no puedo entregarme sólo a la espontaneidad de lo que soy. Debo registrar todo lo que vivo, debo seleccionar de lo que me pasa, lo más noble o lo más abyecto — porque hoy el comercio autobiográfico no sólo implica que deba recordar mis positivities, debo recordar, principalmente, mis costados oscuros, mis perversiones, mis anormalidades: leer de A. Warhol *Mi filosofía de A a la B y de B a la A*— y ensamblarlo, encastrar las imágenes unas en otras para conformar el paisaje de mi vida, y confesarlo, contarle a otro mis penurias, mis alegrías, mis dramas, y si algo así fuera posible, mis traumas: ¡cómo hacer para que mis silencios signifiquen! Mi vida como una obra, mi vida como un producto hecho que expongo y comento.

Hay ejemplos muy clásicos, heteróclitos, extemporáneos: Rimbaud escribiendo: “Yo soy otro”, y Flaubert asegurando que Ema Bovary era él. Pensemos en algo mucho más banal: un autorretrato de Van Gogh. Cuando pienso en Van Gogh se me representa casi inmediatamente alguno de sus autorretratos. Hace un tiempo

que vengo leyendo todo lo que encuentro sobre Leonardo da Vinci... Y sin embargo cuando pienso en Leonardo la primera imagen que me asalta es la de la Mona Lisa y su sonrisa enigmática. ¿Será este el resultado de la producción cultural en la sociedad de masas? ¿Quién no conoce a Leonardo o a Van Gogh? Basta ver la incontable cantidad de personas que se amontonan alrededor de sus cuadros en cualquier museo. Pero, y ahora la pregunta asume otro sentido, tan profundo que no puede sonar sino un poco ridículo: ¿quién conoce en verdad a Leonardo o a Van Gogh? (Entre muchas otras cosas, ambos compartieron la incredulidad frente al sentimiento de amor). Transpuesta a la vida cotidiana el interrogante podría quedar formulado así: ¿quién conoce a la persona con la que duerme?

Dos ejemplos novelísticos demasiado clásicos me vienen ahora al recuerdo: la clásica novela de Stevenson, *El extraño caso del dr. Jekyll y Mr. Hyde*, y *American psycho*, de Bret Easton Ellis. Cuando se habla de dislocación de la personalidad, de descontrol o desgobierno de las propias acciones, de la personalidad esquizoide, etc., lo primero que me viene al recuerdo son estas dos novelas, condensadas en un par de imágenes fetichizadas: un hombre más bien pequeño con un sobretodo marrón, caminando por las represivas calles de Londres a fines del siglo XIX, escondiendo en la niebla un secreto científico que revolucionará el mundo. Un yuppie al que le encantan las camisas blancas y los sacos negros que cada tanto, de modo anárquico pero sistemático, asesina homeless en la madrugada de Manhattan; lo interesante en esta novela es que el lector, al terminar de leer —la novela se termina, pero para hacerlo hay que saltarse páginas y páginas de descripciones: marcas de ropa, tipo de tarjetas de presentación, restaurantes de moda, etc. etc.—, el lector no sabe si lo que ocurre en el mundo nocturno del personaje es real, real en la ficción, o una ficción dentro de la ficción, soñada, deseada por el pobre Patrick Bateman (al que sólo una vocal separa del héroe americano, justiciero e incomprometido). En la novela de Stevenson, en cambio, lo que ocurre es algo distinto: se concretan los efectos no deseados de una actividad que sólo conoce el éxito, el experimento científico. Es la noche de esa luz tan brillante que encarna lo que se llama adelanto de la ciencia. O en otras palabras, se puede colegir que lo que le sucede a dr. Jekyll no es algo muy distinto de lo que le puede suceder a cualquiera: nuestro deseo puede escaparse y llevarnos a lugares que ni siquiera imaginábamos. Además, ¿a quién no le pasó alguna vez eso con la literatura?

Pero la literatura es inofensiva. O peor aun: es domesticadora. ¡Cuántas incontables cosas sublimamos allí! Esto se ve clarito con los niños. Cuando terminan de escuchar una historia o de ver una película, cuando terminan de consumir literatura, ¿qué hacen? Se mimetizan con ella, se convierten en alguno o en todos los personajes, y hacen de su mundo el espacio de lo que acaban de ver. Para los chicos la literatura se convierte en el mundo entero. Por eso algunos cuentos le causan tanto miedo, porque esos cuentos están sucediendo mientras lo escuchan. Los adultos tenemos mecanismos más o menos sofisticados para controlar o conducir ese instinto mimético, esa plasticidad imaginativa. Pero cada tanto esos controles son desbordados. Transferimos nuestro yo a lo que leemos o

escuchamos. Es lo que nos sucede cuando practicamos esa escucha distraída que recomendaba W. Benjamin después de una sesión de haschisch. La escucha flotante del oído psicoanalítico. Pero para eso se debe permitir que la personita de adentro nuestro, la personita que recuerda, se eclipse, como se eclipsa la luz cuando un astro se interpone entre la tierra y el sol. El momento del desfallecimiento, ese instante en el que no se sabe ya quién se es, en el que, concentrado, uno toca o lee, es también el momento del pavor, el momento de la desnudez, el momento de la distracción: dejar de prestar atención, otro modo de llamar a lo que comúnmente se denomina concentración.

La concentración del músico cuando toca, la del lector cuando lee, supone la capacidad de distraerse de alguna manera, una distracción acotada, acosada por dos peligros: la dispersión, cuando un pensamiento o recuerdo conduce a otro y a otro y él tiene que hacer un gran esfuerzo, un esfuerzo ciclópeo, por volver al escenario o al libro; o la fijación, que muchas veces aparece como la respuesta a la dispersión, donde uno se quiere concentrar de tal modo que se termina actuando de modo mecánico, sin plasticidad ni gracia. Las palabras no salen, las frases llegan a destiempo, la dicción puede ser técnicamente perfecta pero no alcanza para doblegar o convocar la escucha distraída del espectador. Se quiere entonces que todo pase rápido, y como se suele afirmar en las novelas existencialistas, ese tiempo es el tiempo denso que no pasa, un tiempo imposible de ser cronometrado.

Los griegos, que eran muy astutos, encontraron una vuelta genial para enfrentar esta disquisición: plantearon que cada uno lleva sobre el hombro un daimon y que ese daimon es su alma —sé que el argumento se parece mucho al que presenta *La brújula dorada*, uno de los tantos productos sofisticados de la industria del entretenimiento estilizada. El tema es que para los griegos, cuando uno quería ver su daimon y giraba su cabeza, el daimon desaparecía, el daimon sólo era visible para los otros. O en otras palabras, nosotros podemos decir de nosotros mismos qué somos, pero nunca podremos decir quiénes somos. O también: todo el tiempo decimos y hacemos quienes somos, pero no lo sabemos, lo ignoramos, como si eso —ser, simple y traumáticamente ser alguien— fuera nuestro peor secreto y nuestro acto más evidente.

Da un poco de vergüenza toda esta digresión. A mí lo que me interesaba era comentar el mecanismo de confesión que se pone en práctica en el género autobiográfico. Porque de una manera u otra de eso es de lo que se trata: la necesidad de contarle a otro los propios padecimientos y alegrías, las dudas, las fortalezas y defecciones. Es una vieja práctica que asumió diferentes formas, desde el diario hasta la confesión religiosa, las memorias, la autobiografía, la historia de vida, etc. R. Sennett considera que desde el siglo XIX la confesión de la propia intimidad se convirtió en la forma básica del diálogo, en especial del diálogo amoroso, y en la frustración final en la que éste desemboca. Dar cuenta de lo que se es, o mejor: de quién se es. El reverso de todo este palabrerío es el miedo, no sólo el miedo a la muerte, más bien el miedo al olvido que la muerte depararía, el miedo a la encarnación en nuestra ausencia de la nada a la que

estamos destinados. O en otras palabras, el silencio, que la frase de Salinger citada hace un momento anuncia: el silencio donde reverbera lo no-confesado, la cifra de lo que se es. Pues si es cierto que el hombre es un ser que se apropia de una lengua, un ser que habla, su destino, sin embargo, no se consume en hablar. Que posea una lengua significa que puede hacer uso de ella tanto como suspender ese uso. El hombre también puede callar (como de hecho ha hecho Salinger, que tanto ha dado para hablar). El sentido de lo que se dice, entonces, no estaría en las palabras que se pronuncian, radicaría en los silencios que esas palabras pretenden cubrir. ¿Adónde se quiere llegar? El eximio hacedor de frases O. Wilde lo decía de este modo: “Para llegar a conocer la verdad antes hay que imaginar miles de mentiras posibles”. La verdad, que pro- viene del que habla, radica en el que escucha e imagina todo lo que (no) se dice en ese discurso. La verdad no es muy distinta a la mentira. Mentir es una de las posibilidades para descubrir todo el poder de la palabra. Si, como se dice, el ochenta por ciento de nuestro cuerpo es líquido, un porcentaje similar de nuestra lengua lo constituye el silencio y la mentira.

Abordemos, para terminar, esta cuestión desde otra perspectiva. Desde hace un par de años que estoy interesado en pensar lo que para mí es el período clave de la época moderna: la década de 1920 en la sociedad alemana. Y también me imagino que todos hemos oído hablar —y hasta hemos leído, seguro, su libro fundamental— de Siegfried Kracauer. A fines de esa década Kracauer escribió un artículo que aún mantiene su actualidad: “La biografía como forma artística de la burguesía moderna”. De este artículo sólo el concepto de burguesía cayó en desuso. Lo que Kracauer detectaba era el pavor que provocaba el sentimiento de anonimato y de anomia en el que se iba hundiendo inconscientemente, en contra de su misma voluntad, el individuo moderno. Como planteara unos años antes G. Simmel, la respuesta que pergeña el individuo frente a este hundimiento consiste en convertirse en alguien o algo exótico. Cuanto más teme el individuo la masificación, más exalta, por los medios que sea, su individualidad, lo que a su vez retroalimenta la masividad. El género biográfico, afirmaba Kracauer, confirmaría la evasión de la realidad y de su conocimiento que necesita practicar la burguesía, que no se atreve a enfrentar y sostener el mundo alienado en el que vive y reproduce. Ahora bien, como respuesta a estos descubrimientos Kracauer escribió una novela —no muy buena, por cierto, pues es casi una novela de tesis— que publicó de modo anónimo en 1928: *Ginster. Escrita por él mismo*. Ya el haber elegido el anonimato para publicar la novela es todo un signo que habría sin duda que despejar. Pero también la trama de la novela es altamente significativa, pues a Ginster le sucede lo que Kracauer reseñaba de las novelas de F. Kafka: es una novela de aventuras invertidas, o la inversión del género de novelas de formación. Si en las novelas de aventuras tradicionales el héroe es el que domina el mundo y lo somete a su voluntad, en las novelas kafkianas “es el mundo mismo el que desvaría”. Ginster vive en ese mundo. En lugar de narrar las peripecias por las que el personaje se va formando, lo que la novela pretende es ser —como sostiene el narrador— “una autobiografía anónima cuyo yo [en lugar de afirmarse como yo] oculta su identidad”. Me parece importante resaltar esto: una autobiografía de los desprendimientos y liberaciones, de los despojamientos,

de la renuncia a los fastos y placeres que proporcionaría la sociedad burguesa, en búsqueda al fin de cuentas de la integración del yo, alienado, disociado, desgarrado. Esa integración se da en el vacío, en el espacio despojado de toda voluntad. Mientras que el resto de los personajes de la novela de Kracauer “Siempre representaban algo y sostenían algo”, Ginster no quiere ser nada, o con más contundencia: quiere ser nada: le habría gustado, afirma, ser un ser gaseoso sin metas ni objetivos: “ni siquiera tengo una biblioteca”, confiesa. Repite en más de un lugar que él no tiene la capacidad de recordar nada, o también, que expresamente él renuncia a esa memoria que lo sometería a ser algo o alguien. La apuesta es por el anonimato, que en ese momento, la década del veinte, en Alemania, ya constituía el esqueleto de la vida moderna. Al anonimato involuntario que la urbe impone a la vida, a ese ritmo mecánico en el que uno se engancha como si fuese una simple pieza en el montaje de la existencia, Kracauer opone un anonimato voluntario: renunciar a ser, o encarnar la nada que al burgués le da tanto terror y angustia. Este tipo de resolución no ha perdido nada de actualidad... aunque posiblemente hoy —un siglo más tarde, años después de la victoria indiscutible de la lógica burguesa— el narrador se hubiera presentado de otro modo: un ser enigmático, silencioso, que elabora juicios que el lector no sabría clasificar, que a veces le parecerían sutiles e inteligentes, y otras veces, el mismo juicio, le parecería profundamente estúpido. Creo que la novelística de Haruki Murakami guarda este dilema (como también las últimas películas de D. Lynch, desde, por lo menos, *Carretera perdida*): el mundo en el que rige el principio de realidad, en el que las cosas son lo que son, y el mundo de los sueños, de los deseos, de los espíritus, otro mundo, otra parte, que interfiere decisivamente en aquél. O mejor: lo que sucede en este otro mundo es más real o contundente que lo que sucede en la realidad cotidiana, y a la vez lo que acontece en esta realidad “vulgar” no es mucho más que un síntoma de lo que ocurre en la auténtica realidad real, la realidad onírica o deseante. Los individuos son títeres de poderes que no sólo no gobiernan sino que ni siquiera entienden. Lo sintetiza magistralmente una frase de la abultada novela de Murakami *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*: “había adoptado el estilo básico que le había contado su madre: *la realidad puede no ser verdad y la verdad puede no ser real*” (cursivas en el original). El narrador bambolea ente la idiotez y la sutileza. ¿Lo que narra lo dice en serio, o todo es una gran burla, un esfuerzo por hacer quedar como un idiota al lector? ¿El que narra vivió eso —alguien lo pudo vivir— o todo es un artilugio para superponer vida y escritura?

La literatura argentina también dio su aporte a esta tradición, comenzando, por supuesto, con el yo real y el yo de ficción, la realidad y su doble, en la obra de J. L. Borges. El auge autobiográfico, el boom más reciente, sin embargo, tomó otros caminos. Quisiera ser confesional, quisiera contar la verdad, conmover con el testimonio. Pero como quizás no hubiera podido ser de otra manera, esta literatura que narra las supuestas peripecias del yo real termina nada más y nada menos que por diluirlo... pues se inmiscuye, al fin de cuentas, en la siempre disolutiva experiencia de la escritura. Podría decirse que “Diario de Manhattan”, de Néstor Sánchez, a fines de la década del ochenta, abre la serie, retomada por *El discurso vacío* de Mario Levrero (1996), y luego por *Mis dos mundos*, de S.

Chefec, *Dos relatos porteños*, de R. Escari, *Peripecias del no*, de L. Chitarroni. Estas obras, entre muchas otras, terminan por confundir esos yoes siameses —el yo del autor y el yo del narrador— que tanto esfuerzo había costado en su momento separar.

Pero todo esto que enseña la literatura argentina también podría decirse con otras palabras. El listado de la subjetividad, el currículum, no debería estar integrado por lo que se ha logrado conquistar, por los títulos que se acumulan o los libros que se han publicado, los bienes que se compraron, las cosas con las que uno se rodea y que de alguna manera protegen —o se cree que protegen— la propia vida: debería enumerar aquello que se ha logrado dejar atrás, de lo que se logró desprenderse. Por supuesto, este colofón edificante del que la literatura argentina parece enorgullecerse tiene una historia larguísima. Si uno de los principios de la modernidad consistió en plantear una ignorancia extrema, la imposibilidad de conocer quién somos —cuyo paradigma es el existencialismo y la literatura del absurdo (pienso en el pobre de Malone, el personaje de Beckett, que se la pasa desesperadamente buscando su auténtico yo, sin saber nunca que esa empresa no sólo es interminable y absurda, sino que es también estúpida)—, la literatura argentina por fin nos entrega una respuesta a la altura de la pregunta. Parafraseando un poco al maestro O. Lamborghini: primero, publicitarse, luego publicar, finalmente ser o escribir.