Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

22 | 2021

¿Cómo se cuenta una vida? El retorno de lo biográfico en la literatura rioplatense contemporánea

Un puñado de vida

Une poignée de vie

A handful of life

Daniela Alcívar Bellolio

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10308>

DOI: 10.4000/lirico.10308

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Daniela Alcívar Bellolio, «Un puñado de vida», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 22 | 2021, Publicado el 10 marzo 2021, consultado el 16 marzo 2021. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/10308> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.10308>

Este documento fue generado automáticamente el 16 marzo 2021.

Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Un puñado de vida

Une poignée de vie

A handful of life

Daniela Alcívar Bellolio

Hay que resistirse a encarnar la herida para
poder hacer cosas con ella, y para dejar que la
herida misma haga sus cosas, cambie de
apariencia y significación transmutando la carne
vulnerada en pantalla o lienzo.
Alberto Giordano

El lugar de la crisis en la escritura

- 1 Me pregunto sobre la relación que tiene la escritura con la crisis, sobre el peso singular de las crisis en el curso de una vida, sobre el modelado impredecible que los remezones que experimenta un cuerpo al atravesar ciertos trances son capaces de ejecutar sobre el relato que conduce los derroteros de ese cuerpo. Al inicio de *La vida no es una biografía*, un inusual libro de Pascal Quignard que combina de modo por momentos inextricable los registros ensayístico, poético, filosófico y onírico, la “Advertencia” plantea lo que quizá pudiera asumirse como la premisa o el núcleo del texto, aunque el texto sea, como entiende el lector apenas comienza su recorrido, un objeto difícil de asir desde una lógica argumentativa. Estas son las primeras líneas de la “Advertencia”:

La amistad, cuando es traicionada, deja al alma estragada y frágil. Después de que el afecto ha sido herido, el cuerpo, ahora tímido, se aparta con prudencia de las fallas que tan inopinadamente se han abierto bajo sus pies. Prefiere permanecer a distancia, sobre un suelo más firme, más solitario, más seguro. (2020: 9)

- 2 *La vida no es una biografía* se muestra pronto como una trama de imágenes traídas de la Historia antigua, de la mitología griega, del psicoanálisis, del movimiento formal de la etimología, entre necesario y contingente, incluso de las ciencias —física, zoología, astronomía, botánica—, de la literatura, de la religión, de la música; una trama que evade radicalmente las nociones de planteo, desarrollo y conclusión, que dificulta

severamente las posibilidades de extraer postulados según los cuales conceptualizar eso que el título anuncia: las diferencias entre vida y biografía. Y sin embargo, esa dificultad, esa pregunta que se rehúsa a cualquier respuesta, entraña también una elocuencia. “¿Qué biografía —escribe— para el núcleo de la vida, es decir para el cuerpo?” (110). Una biografía para el núcleo de la vida: una escritura que pudiera acercarse a la forma de lo irrepresentable. Deleuze: “No hay una línea recta, ni en las cosas ni en el lenguaje. La sintaxis es el conjunto de los giros necesarios, cada vez, para revelar la vida en las cosas” (2006: 15). Entonces, al propiciar un régimen de lectura heterodoxo y errático, en el que el despliegue argumentativo pareciera estar regido por la dinámica misteriosa del sueño, la rememoración y el deslinde (de imagen a imagen, de sonido a sonido), lo que emerge, al modo de la escucha que se anega o de la mirada desenfocada que se pierde en las fulguraciones de un paisaje luminoso pero callado¹, es un método ametódico, para utilizar una formulación de raigambre adorniana, una forma abstracta de pensar, la enunciación de un deseo argumentativo que se entrega a la lógica de su propio movimiento y de su propia fluctuación, a la *pasión mecánica* que pone en funcionamiento desde la primera línea y que, por la fuerza y el impulso de su errancia, dibuja un camino imprevisible y difícil de reponer. Aquí no está puesto en juego únicamente un pensamiento sobre la escritura sino también, quizá enfáticamente, sobre la vida: “¿Qué relato unívoco podría pretender dar cuenta de esta exuberancia vital de unas vidas no solamente potenciales sino lo más a menudo inverosímiles?” (Quignard 2020: 108).

- 3 La noción de *pasión mecánica* y sus consecuencias, apenas esbozadas en el párrafo anterior, las tomo de “El arte de novelar en Balzac”, ensayo de Maurice Blanchot incluido en *Falsos pasos* (1943). En él, el pensador francés expone, a partir del reconocimiento y la interrogación de un trabajo previo, firmado por Maurice Bardèche y que trabaja, en Balzac, el aspecto específico de la novela y el novelar, el mecanismo según el cual funcionaría la *Comédie humaine*. El texto de Blanchot tiene como centro de la argumentación una suerte de imagen: la de un descontrol apasionado, alucinatorio, vertiginoso, que es el lugar al que la narración balzaquiana se dirigiría indefectiblemente, como un sino, a pesar de haber tenido su origen en una rigurosa invención mental e intelectual.
- 4 Eso que condensaría la “actitud central que hace posible [la] obra” de Balzac, dice Blanchot (1977: 192), es el movimiento a la vez mecánico y delirante, causal pero obsesivo —obsesivamente abocado a hacer cumplir incontables causalidades—, desovillado con furia de un primer núcleo de invención, que desprende a la ley de causalidad de sus itinerarios más previsibles y hace de ese desprendimiento —riguroso pero insólito— la ley de necesidad de la novela. Es decir que la dialéctica, tal como la describe Blanchot en este ensayo, se expone a una suerte de exasperación que no traiciona el fundamento dialéctico sino que lo lleva hasta sus últimas consecuencias, para que los efectos, sin dejar nunca de estar subordinados a las causas, por la sola progresión de imágenes que estas desencadenan, lleguen al máximo de delirio, desemboquen en una “auténtica danza alucinatoria” (195) que sería su paradójica síntesis.
- 5 En este movimiento calculado pero incalculable, no se trata de que cualquier cosa sea posible, ni de entregar el relato a un absurdo en el que ya nada puede sorprender porque se ha roto todo pacto, sino, por el contrario, se trata de que la escritura sea capaz de mostrar un devenir impersonal del autor; que, habiendo surgido de un

esfuerzo consciente y una planificación concreta, el proyecto de escritura se disponga a abandonarse a la furtiva disciplina de una “fatalidad lógica” (192), al abandono de cualquier prerrogativa de reflejo o registro a favor de un mecanismo autónomo, desprendido de esa otra convención que llamamos realidad, a favor de la consecución de una máxima coherencia interna que frecuentemente se opone de manera radical a las lógicas realistas.

El riguroso desarrollo de la pasión produce una superación de esta, que desemboca en un delirio verbal en el que el desorden, la incoherencia, el ordenamiento fortuito se justifican plenamente. Es el momento en que el azar, con toda su belleza y grandiosidad concreta, encarna la ley de la necesidad, representándola totalmente, haciendo que lo verdaderamente carente de causa sea también necesario. (194)

- 6 El modo en que Blanchot describe este mecanismo del arte de novelar en Balzac, esa suerte de arrastre que los acontecimientos o las caracterizaciones conscientemente planificados ejecutan sobre la escritura para precipitarla, en medio de una singular embriaguez, hacia sus consecuencias —y aquí la palabra consecuencia obedece estrictamente a la mencionada *pasión mecánica* y no a ninguna prerrogativa moral—, transmuta la sucesión significativa de la lengua en una pura simultaneidad insignificante de imagen, y lo que importa deja de ser, en la cinética de la escritura desprendida de su origen consciente, lo que se pueda extraer de ella en términos de semiosis, y pasa a ser esa imagen abstracta, cualidad pura extraída de cualquier sujeto y de cualquier mundo, que figura un movimiento no diacrónico: la misteriosa naturaleza de la obra.
- 7 Esta inasible mecánica que descubre Blanchot no solo en la obra de Balzac, sino como cualidad estructurante de la escritura literaria, llama poderosamente mi atención en la medida en que describe con enorme eficacia un movimiento, algo así como un desasimiento, un deslinde que ocurre cuando la palabra muta en imagen y la conciencia accede a un impersonal, a un neutro, el paso del yo a una voz narrativa desplazada de la subjetividad que propicia itinerarios impredecibles e inauditos en la escritura y en el relato.
- 8 Importa en este punto detenerse brevemente en la noción blanchotiana de *voz narrativa* en la medida en que permite dar cuenta, en términos teóricos, de ese desplazamiento que también describe el ensayo sobre Balzac. Me refiero al gesto de desborde que enrarece los contornos subjetivos y abre el espacio de un extrañamiento, de una distorsión del yo a favor de un impersonal y, de ahí, a la aparición abstracta de una vida. Porque si bien busqué precisar anteriormente el modo en que, según Blanchot, la estricta causalidad que caracteriza la escritura de Balzac se convierte en un mecanismo autónomo con respecto a las lógicas realistas que generalmente se le adjudican al autor de *Père Goriot*, esa autonomía —quizá sería más preciso hablar de soberanía— no se confunde desde ningún punto de vista con el concepto sociológico de autonomía literaria. Por el contrario, el pensamiento de Blanchot da cuenta, en este punto, de la literatura como experiencia radical de sus propios límites, es decir de aquello que pone en crisis cualquier identidad, cualquier esencia y, así también, cualquier autonomía. Aquí, quizá, vida podría ser lo opuesto de realidad, y es hacia su frontera con la vida que la literatura, al independizarse de las lógicas realistas, tendería con radical y ambigua persistencia. Escribe Blanchot en “La voz narrativa (El ‘él’, el neutro)”:

¿Acaso no sería la distancia misma que el lenguaje recibe de su propia falta como su límite, distancia ciertamente toda ella exterior, que, sin embargo, lo habita y en cierta forma lo constituye, distancia infinita que hace que mantenerse en el

lenguaje sea siempre estar ya afuera, y de tal índole que, si fuera posible acogerla, «relatarla» en el sentido que le es propio, entonces sería posible hablar del límite, es decir, conducir hasta el habla una experiencia de los límites y la experiencia-límite? (2008: 488)

- 9 Esta pregunta hipotética sobre la posibilidad de nombrar, de *relatar* la distancia intrínseca y estructurante del lenguaje, su falta, eso hacia lo que incansablemente se dirige pero en cuyo seno tendría que desaparecer —la vida es indecible—, hace pensar justamente en la naturaleza paradójica de la relación entre la escritura y la vida. El límite de la vida —lo que la hace finita, y todo lo que de inefable tiene el traspaso de esa frontera última— se vería subvertido por el lenguaje al atraer, desde la pura exterioridad, un *sentido* que lo modifica todo: el límite deja de ser lo que marca el absoluto impersonal que restringe la vida y el sentido, es decir la muerte y, desplazado hacia su interior (sin dejar por eso de hacer emerger, en ese adentro, la pura exterioridad que él es), produce una experiencia inaudita, la de los límites. Una vez que el lenguaje literario deja de asumirse como herramienta de representación de un mundo unívoco, previo a la emergencia del relato, aparece como lo que posibilita la subversión afirmativa que desplaza al límite de su carácter de cesura hacia la posibilidad de devenir experiencia: “La vida se dice que es limitada. El límite no desaparece sino que recibe del lenguaje el sentido, quizá sin límites, que él pretende limitar: el sentido del límite, al afirmarla, contradice la limitación del sentido o por lo menos la desplaza [...]” (487). Al instaurar al interior de la vida el sentido de la distancia puramente exterior que es su límite, el lenguaje literario enrarece, pues, las distinciones entre escritura y mundo y, así también, los acuerdos previos de la entidad portadora del habla. En este sentido, la posición ubicua de la voz narrativa no conllevaría en ningún caso una perspectiva privilegiada sobre los acontecimientos, sino que, más bien, pondría de manifiesto el carácter ambiguo del acto de narrar, su calidad excesiva con respecto a la equivalencia entre contar y tener conciencia.
- 10 Y entonces, tal como describe en la obra de Balzac, esa fractura que ocurre en algún momento imprecisable y que agrieta la identidad entre saber y narrar, desplaza el Yo como autonomía o conciencia hacia un lugar en el que eso que Blanchot llama impersonal o neutro puede aparecer como devenir incesante. La voz narrativa supone un enrarecimiento de los contornos de la conciencia emisora de relato; implica pasar del yo al *él*, pero el *él* no es un yo distinto, nuevo avatar de un cierto modelo de emisión de conocimientos narrativos basados en la ponderación de lo visible y lo invisible, sino que la existencia misma de un lugar privilegiado desde el cual se narra se ve perturbada por la aparición de una voz anómala, *hipertópica*, que enrarece el modo en que se desarrolla la narración:

El “él” no sólo toma sencillamente el sitio tradicionalmente ocupado por un sujeto, modifica, fragmentación móvil, lo que entendemos por sitio: lugar fijo, único o determinado por su emplazamiento. Aquí es donde hay que decir (confusamente): el «él», al dispersarse en la forma de una falta dentro de la pluralidad simultánea —la repetición— de un sitio movedizo y diversamente inocupado, no sólo designa «su» sitio a la vez como aquel del que siempre faltaría y que así permanecería vacío, sino también como un excedente de lugar, un lugar siempre de más: hipertopía. (494)

La literatura y sus límites

- 11 En este sentido ligado a los límites de la literatura y su estatuto heterónomo, Alberto Giordano, en tono polémico, ha hecho una muy útil revisión histórica y teórica de lo

que considera lo constitutivo del fenómeno literario, a partir de la relectura de los románticos del círculo de Jena a través de las revisiones de sus postulados por parte de Blanchot primero y, posteriormente, de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. En “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica” (2017), Giordano discute con algunas propuestas críticas que reducirían el presente a la actualidad, desactivando de ese modo las potencias de lo anacrónico en todo fenómeno estético. Esas posturas, cuya mayor representatividad estaría concentrada, y probablemente haya sido fundada por las distintas versiones de “Literaturas postautónomas” (2007), el célebre y provocador texto de Josefina Ludmer, hipotetizan un definitorio cambio de régimen de lo literario, un fin de la literatura tal como la concibieron la época clásica y la modernidad.

- 12 La importancia que esta polémica entraña para este trabajo reside sobre todo en los modos en que Giordano discute no únicamente el estatuto de lo literario sino también el de vida. Escribe:

La esencia de la literatura no sería lo que la identifica como una institución cultural idéntica a sí misma, reconocible por determinados rasgos y funciones específicos, sino la búsqueda obstinada y metódica de las condiciones —a las que solo se accede a través de una experiencia literaria— en las que lenguaje y vida pudiesen articularse más allá de la representación, y transformarse a partir de ese encuentro. (2017: 135)

- 13 Si en el texto de Ludmer se plantea una “realidadficción” en la que no solo no se puede diferenciar como antaño las partículas de ese sintagma, sino que además no interesa hacerlo —“realidadficción” que estaría marcada por ciertos elementos de la actualidad, como los medios de comunicación, entre otros, y que marcaría el fin del ciclo de la autonomía literaria—, en el de Giordano lo que importa es establecer de entrada cómo, en los inicios de la institución literaria tal como la conocemos desde finales del siglo XVIII, los románticos agrupados en la revista *Athenaeum* ya formularon para la literatura el estatuto paradójico de proyecto irrealizable, de proceso infinito de interrogación e impugnación de sí misma. Giordano rastrea en la postura de Ludmer y otras similares o subsidiarias, como las de Florencia Garramuño y Reinaldo Laddaga, una regresión a valores conservadores propios del régimen ético (Rancière), que pretenden justificar moralmente la existencia de la literatura y neutralizar su potencia de impugnación a través de valores relativos a lo testimonial, lo social o lo comunitario.

- 14 Que Giordano haga tanto énfasis en la importancia de la autodiferencia que habita en el corazón de la obra, esa emanación sin fin de señales de vida que nada significan, autodiferencia inagotable que habita en una zona remota a la que no acceden las elogiadas pero autoritarias intenciones de la corrección estética de propuestas como las que critica en su artículo, me hace pensar en la importancia capital que tiene, en esta perspectiva, que la vida como fuerza primaria preserve su caudal de indeterminación y rareza.

La esencia de la literatura sería entonces el poder de impugnarlo todo, comenzando por el lenguaje y las formas del lenguaje literario, para que lo desconocido —lo inarticulado en cada acto de representación— se afirme como inminencia, como posibilidad de vida. (Ibíd.)

- 15 Afirmarse como inminencia implica, insisto, la cercanía con un tipo de límite tan atractivo como amenazante, la posibilidad de una revelación inaudita tanto como de un silencio definitivo, “la intimidad con el origen como comienzo diferido” (140). Si bien Giordano no alude ni se refiere en este artículo directamente a la muerte o a la crisis

como emblema supremo de eso que llama “lo desconocido”, ahora mismo me pregunto de nuevo, como al principio, qué relación puede tener la escritura con esa gran crisis inexperimentable —lo desconocido por antonomasia—, de qué maneras ese íntimo y definitivo devenir impersonal que es la muerte puede aparecer, con la contundencia que la escritura es capaz en ocasiones de performar, gracias a la experiencia literaria². Lo perentorio, lo siempre próximo, lo por venir: la inminencia de una revelación que no se produce podría ser también una definición borgeanamente precisa de la muerte.

Diferencias constitutivas entre vida y biografía

- 16 En el caso de *La vida no es una biografía*, en la “Advertencia”, eso que se advierte es quizá únicamente que en la vida, al contrario que en la biografía, es el trauma, la herida, el exabrupto, la anomalía lo que determina los derroteros que han de surcar los pasos. “Por eso es tan difícil a las mujeres y a los hombres romper con la huella —escribe Quignard—, puesto que les ha confirmado, como si fuera una *incisión*, su existencia” (2020: 10). La huella confirma la existencia, que es como decir que nunca se vive tan intensamente como cuando la vida está en peligro, como cuando se derrumbaron los proyectos o se arruinaron los ideales. Esto, que en apariencia poco tiene que ver con la maquinaria narrativa balzaquiana descrita por Blanchot, me viene a la mente, sin embargo, de modo asociado, porque cuando Quignard despliega sus extraños argumentos, la soberanía absoluta de su método de desarrollo de hipótesis y yuxtaposición de enunciados, recurre a una dinámica que recuerda a la que formuló Blanchot ochenta años antes: una según la cual, en este caso, para hablar de vida y biografía, es preciso empezar por la consignación de una singularidad, un temblor, una extracción, una grieta, una incisión, es decir, lo irrepresentable, lo imposible de establecer como característica generalizante, lo inarticulable, lo que es, en la biografía, refractario a la representatividad y, en la vida, estructurante. Paradoja irresoluble, aporía que desencadena la forma y la cadencia del libro.
- 17 Vuelvo a la pregunta inicial, sin expectativas de responderla más que parcial e íntimamente: cuál es el lugar que ocupa la crisis en la escritura o, tal vez más modestamente, qué tipo de presión ejerce la crisis, eso que Quignard llama *huella* y que en la primera línea de su libro sobre la biografía ha asociado con la traición de la amistad, en ciertas escrituras autobiográficas. ¿Qué efectos puede tener la escritura en el arduo proceso de un duelo, por ejemplo, en qué medida esa observación aguda y cercanísima que es la escritura literaria cuando se torna confesión desesperada o inevitable, en qué medida posee la capacidad de purgar, de limpiar, de convertirse en un modo del cuidado de sí mismo, una posibilidad de vida, aun asomados a su incognoscible y cercanísimo límite?

Melanoma, de Andrea Rabih

- 18 Andrea Rabih (1967-2001) escribió la mayor parte de su obra en el intervalo entre el nacimiento de su hijo y su muerte, dos años después, por un melanoma de juventud que el embarazo hizo rebrotar recrudescido. Los cuentos reunidos bajo el simple y elocuente nombre de *Melanoma* (2001) transitan entre la tercera y la primera persona de un modo singular, como si no importara ya, no tanto por un desaliento inducido o una entrada en pérdida que haría que todo dé lo mismo, sino porque la cercanía de la muerte, la

certeza de su proximidad cada vez más acuciante y visible, llevan a la voz narrativa, por momentos, a un extraño estado de serenidad o desprendimiento que, en numerosas ocasiones, antes que aferrarse al yo para sostener aun un tiempo más esa concentración individual que está a punto de perderse, se permite un desvío adelantado, la posibilidad de vivir lo que será el mundo una vez que la transformación final, la última metamorfosis que ve ejecutarse paulatinamente frente al espejo, se complete definitivamente³. Quiero decir que la alternancia entre el yo y el *ella* en los cuentos de *Melanoma* propicia un suave distanciamiento, quizá una actitud maternal, un cuidado de su joven familia que está aprendiendo, con ella, cómo vivir sin ella y, asimismo, ensaya, muchas veces de modo infructuoso, una voz impersonal capaz de diseminar en el lenguaje lo que ya ha empezado a diseminarse en el cuerpo, “un campo minado” (135).

- 19 En “Medusa”, el relato que abre el volumen, la tercera persona funciona como un catalizador de la mirada que se pierde en los colores de las pelucas que la protagonista se prueba cuando se queda sin pelo por la quimioterapia. La posibilidad de ser otra, aquí, abre una doble forma de mirar: la imagen de las pelucas puede ser desoladora en su caudal de impersonalidad, y al mismo tiempo propicia el deseo renovado, deseo de desear y de ser deseada. En este segundo sentido, quizá un poco más previsible, las distintas pelucas que se prueba Marina funcionan como elementos de sorpresa en una vida en la que todo ya parecía estar dicho. La posibilidad de dejar de ser la joven madre con cáncer terminal a quien sus amigos consuelan estúpidamente, inútilmente, sintiéndose salvados frente a la imagen de su desgracia, y ser por un momento Cleopatra o Gatúbela, cambiar de imagen, jugar eróticamente con el marido, volver a tener sexo y a mirar su cuerpo desnudo en el espejo con una sensación distinta a la angustia, todo eso trae cierta distracción a la reconcentrada fijación con la que el personaje observa los rastros del deterioro en su cuerpo.
- 20 Pero el primer sentido y alcance del objeto peluca, no por estar menos nombrado en el texto, en parte oculto por la leve emoción que la novedad de cambiar de imagen trae a la angustiosa cotidianidad de la protagonista, deja de ser el que da al relato su ritmo y su tono. Ese primer sentido, que sería el revés de los colores y su contingente de imprevisibilidad benévola, se condensa en la simple pero inquietante imagen de la fila de pelucas, conjuntos capilares inanimados sobre cabezas de telgopor, objetos que sin duda la sobrevivirán y que, aunque costosos, relucientes y completamente nuevos, remiten ya, en su silenciosa quietud, al más desolado paisaje:

La primera vez la impresionó la pared del hall de entrada, con sus pelucas impudicamente alineadas, insertas en cabezas de telgopor cuyos rostros, blancos e idénticos, impactaban por su espantosa inexpresividad. Marina pensó en un parque de diversiones abandonado, viejos restos de utilería [...]. (131)

- 21 Tras la brecha de vitalidad que los experimentos con su pelo y con las pelucas le dan al personaje y a su marido, esa posibilidad de imaginar por un momento que la vida no está marcada por un final irremediable y concreto, y devueltos a la simple rutina previa a los disfraces, se imponen nuevamente las certezas que trae la enfermedad. Sin embargo, hacia el final del relato, esas certezas se perciben atemperadas por la fuerza leve y grata que ha introducido la posibilidad de ser otro en el paisaje desesperanzado de la enfermedad, el lapso de inconclusión y sorpresa que esa breve época feliz, otra vez deseante y carnal, le robó al destino. Guardadas las pelucas, el pelo como pelusa otra vez creciendo gracias a la disminución en la agresividad del tratamiento, pasado el impulso primero, la protagonista se mira al espejo antes de acostarse y, al entrar en su habitación, ve al marido dormir. No dice mucho sobre eso, nada más que el movimiento

de su torso con cada entrada de aire en medio del sueño profundo, pero su imagen contra el vano de la puerta, mirando el cuerpo sano de su marido, una imagen tan cotidiana como preciosa en las cercanías de la despedida definitiva, deja intuir que se trata de un recuerdo atesorable e inasible, una suerte de postal mínima de aquello de lo que más le costará desprenderse cuando sea el momento.

- 22 En “Padre Abraham” lo que se pone de relieve en la trama temporal y espacial que se teje con el ritmo sincopado del recuerdo, es la relación entre Marina y su madre, la proverbial ambigüedad que marca ese vínculo, las líneas de fuga hacia la vida que es capaz aún de reservar. El escenario principal es una iglesia del conurbano bonaerense, un barrio peligroso y una parroquia en la que predica un sacerdote con fama de milagroso. La voz narrativa, como señala Carlos Gamerro en el prólogo, se abstiene de ironizar, a pesar de que la distancia es inevitable y está mediada tanto por la clase social como por el intelecto y las inclinaciones estéticas, porque secretamente —y aquí se siente con intensidad a qué orillas es capaz de asomarse alguien que no quiere morir— tiene la esperanza remota, el anhelo improbable de que la mano de un sacerdote en su frente sea capaz de salvarla. También porque, esto es fundamental, el rechazo a la madre, a lo que la madre terminó siendo, eso que con los años se volvió risible y hasta patético, la superstición, la degradación física, la soledad cada vez más pesada, la ineptitud para vivir, lo materno tan claramente contrapuesto a la elegancia y solvencia del padre, todo eso que es en el presente la madre, conlleva, en medio de la desesperación, en la proximidad de la muerte, y sin que medie ninguna razón lógica, un caudal de consuelo, la reserva de una posibilidad, así sea la del retorno a un silencio originario y uterino:

Detestaba dormir la siesta, pero si mamá me ofrecía su pecho y se acostaba a mi lado el sueño me ganaba de a poco, atraído por los latidos regulares de su corazón, y el cuerpo, reblandecido, se dejaba ir como ahora con mi mano, que intenta ganar una confianza incrédula debajo de la suya. (141)

- 23 Es conmovedor este relato porque el recuento de las rarezas de la madre, los novios duramente caracterizados, la obstinación en el catolicismo supersticioso, la crueldad del linaje, la tozudez con que rechaza a hombres buenos que la aman al mismo tiempo que resiente su soledad, todo eso, en fin, que la distancia irremediablemente de ella, es también el índice de una fragilidad en la que la hija puede encontrar un punto de contacto. Ella, en pleno proceso de metástasis, ajena a creencias religiosas que pudieran otorgarle ilusiones de supervivencia, así sea espiritual, cercana al final definitivo, es capaz de ver en el errático itinerario vital de su madre y en su fe en que el sacerdote la sane si se sientan lo más cerca posible del altar, la forma abstracta de una vulnerabilidad compartida:

A mamá la cautivaban los techos abovedados de las iglesias, ese espacio tranquilo y fresco que pretende acoger el cuerpo de los que sufren, prometiéndoles la entrada al paraíso; o reconfortar a los humildes, premiándolos con la falsa dignidad que ofrece la pobreza. Mamá se sentía tranquila allí. A salvo, me dice, pero jamás ha encontrado palabras para explicar su urgente necesidad de amparo. (146)

- 24 La iglesia que Marina visita a pedido de su madre, esa iglesia cuya arquitectura quiere torpemente imitar las imponentes edificaciones eclesiásticas florentinas y donde un grupo de mujeres apagadas y agenciosas preparan todo para la llegada del milagroso Padre Abraham, es el lugar del presente ineludible al que vuelve la protagonista cuando el recuerdo ha hecho su intromisión arbitraria para interrumpir las danzas frenéticas y los voceos de los feligreses. Es perturbador, por ejemplo, el recuerdo de la operación en

la que le colocaron un dispositivo parecido a una moneda bajo la piel, a la altura del esternón, para recibir el tratamiento prolongado sin arruinar las venas. La violencia con que el médico incrusta el dispositivo con “la fuerza de una bestia, la furia de un obrero taladrando la calle a pleno sol” (149), tiene un poder de evocación demoledor y, en ocasiones, para algunos lectores, es imposible no reconocer en la descripción de esa cruda manualidad quirúrgica cruzada de conversaciones casuales entre médicos y enfermeras, experiencias propias, encarnadas e inolvidables. La brutalidad de la descripción, que en un momento la lleva a evocar incluso la picana usada durante la dictadura contra los secuestrados, hace pensar asimismo en la capacidad que tiene el cuerpo para padecer, y transporta la imaginación de quien lee, irremediablemente, al saber que planea todos estos relatos, el de la muerte final de la protagonista.

- 25 Pero la errancia del recuerdo no se obstina únicamente en recuerdos como este, o como el del día en que recibió la noticia definitiva de que en su cuerpo había cáncer, otra escena con alto grado de dramatismo. También está el recuerdo de los novios de la madre, al principio vistos con sospecha (todo hombre parecía demasiado poca cosa en comparación con el padre, figura idealizada), pero capaces de desbaratar los prejuicios infantiles con golpes de sorpresa dichosos. Uno de ellos, Florencio, le causaba “pavor” por su “cara indígena” (143) —con frecuencia es notorio el apego de la narradora por las sensaciones e impresiones infantiles, que se obstinan en el recuerdo de la adulta y que se nombran, como en este caso, aun a riesgo de sonar abyecta o desagradable. Florencio, el hombre de cuerpo inmenso y rasgos aindiados, hombre feo que las hijas miran con incompreensión y rechazo, una mañana en el Tigre, contra todo pronóstico, recupera un anillo de plata con forma de mariposa que a la madre se le cayó al río y que había sido prometido como herencia a la protagonista, tanto le gustaba. La inmersión del cuerpo tosco de Florencio en el agua barrosa y después la emergencia del rostro embadurnado, sonriente y triunfante, cifra para la niña que mira desde el muelle las posibilidades, siempre patentes aunque cada vez más improbables, del milagro:

Esa tarde creí en los milagros. Yo había presenciado uno. Estoy a punto de comentarle a mi mamá el recuerdo que acabo de tener, pero ella, anticipándose a mis palabras, o quizá adivinándolas, me vuelve a tomar la mano y me dice que tenga fe. Que me voy a curar, afirma con sus penetrantes ojos azules, y yo quiero creerle. Nadie se imagina de qué modo quiero creerle. Con qué intensidad volvería a esa tarde en el río en que todo fue posible. (144)

- 26 La figura del padre que, al contrario de la madre “*sí era alguien*” (158) pero, también a diferencia de la madre, no es más que una imagen lejana, incapaz de acompañar a la hija hasta el final, trance insoportable, y probar cualquier cosa, hasta el absurdo de buscar un milagro en una iglesia de Avellaneda, con tal de salvar a la hija; los novios monstruosos o ridículos que devienen héroes que luego se extrañan; la insoportable amargura de la abuela húngara, fastuosa en su desprecio hacia su hija, a quien convenció de no tener ningún otro valor más que el de una belleza decreciente, pero capaz de una ilimitada ternura en el trato con sus nietas, a quienes ama; la presencia constante, confiable y silenciosa de Ramiro, el marido; la amable brutalidad de los médicos, en quienes se deposita una terca esperanza; la envidiable salud de las enfermeras, a quienes Marina observa, maravillada, actuar como si la enfermedad no pudiera acaecer en cualquier momento para trastornarlo todo; las ficciones alrededor de los feligreses, opacos y taciturnos, o siniestros y rencorosos, a quienes la narradora imagina aferrados con desesperación, como a un último asidero, a esa iglesia de mal gusto; la imagen de su propio cuerpo pálido y anémico ante el espejo, que le recuerda —

inconcebible recuerdo futuro— a su propio cadáver; todo eso que se trama entre el recuerdo, la imaginación, la mirada y el cuerpo del personaje, todo eso que conforma el pensamiento bullente de una mujer que está muriendo y no sabe cómo evitarlo, da cuenta en “Padre Abraham” de una vida empecinada y, por eso, de una posibilidad que abrió la cercanía con la muerte, fundamental: la de recordar cómo el cuerpo de su madre supo ser el habitáculo del consuelo, y de cómo los latidos de su corazón, cuando ponía la cabeza sobre su pecho para dormir la siesta, le hicieron dejarse ir tantas veces en la paz del sueño: “Me dejo abrazar por mi madre, por su cuerpo guerrero y malquerido. Me dejo abrazar porque su desesperación y la mía tienen, por primera vez, la misma cara” (170).

- 27 El último relato en el que me voy a detener es “Sala amarilla”. Si en “Medusa” la protagonista performaba las posibilidades eróticas de su cuerpo degradado con el “correlato objetivo” de la peluca⁴, y si en “Padre Abraham” era la relación con la madre —es decir, su papel de hija— lo que aunaba la miríada de recuerdos e imágenes que pululaban acuciados por el escenario bizarro de la iglesia de Avellaneda, en “Sala amarilla” es la maternidad en ausencia, la imagen del hijo cuando ella ya no esté lo que se pone en el centro para dar lugar a una mirada imposible que sin embargo, aún, se obstina en observar la vida que ha seguido, el curso del mundo, las formas que la vida habrá adoptado una vez que haya muerto y el marido y el pequeño hijo retomen la marcha, un poco más solitaria, de la cotidianidad.
- 28 La sala amarilla es la que le toca a Facundo, el hijo de Marina y Ramiro, en la guardería. En el llamado “período de adaptación”, Ramiro lo acompaña, un poco incómodo y un poco aprehensivo, hasta que las profesoras sientan que puede manejarse solo. En el tiempo del relato, Marina no ha muerto (aún), pero con ella la adaptación no tuvo éxito —se sabe que es más plausible que los niños acepten dejar al padre al que están menos apegados. Y sin embargo, el peso de la ausencia materna en esa escena familiar fundamental se siente con la contundencia de lo que se sabe está por convertirse en definitivo. En este relato, el recurso a la tercera persona parece ser, tal como hipotetiza Gamerro, una estrategia narrativa para ponerse a salvo de cualquier exceso dramático o sentimentalismo. Pero, al mismo tiempo, cabe suponer que esa distancia que le permite un narrador objetivo es la condición para poder hacer del cuento una especie de laboratorio de ideas e hipótesis de lo que será la vida de su familia sin ella, y de los pensamientos y pareceres, las sensaciones, recelos y aprehensiones del marido en un ambiente tan imprescindible, familiar y hostil como la guardería⁵.
- 29 “Pero Facundo iba a ser hijo único. Cuando empezó todo, a Marina le recomendaron no volver a embarazarse. El consejo, doloroso la primera vez que lo escucharon, resultaba absurdo ahora, desubicado, impensable” (175). Por eso es fundamental para Ramiro, informa el narrador, que su hijo se integre con otros chicos. Una de las tensiones que nuclea el relato es la que se genera casi desde el inicio entre Facundo y otro niño, Pablo, que lo golpea en la cara con un sartén y muestra una actitud rebelde, agresiva y violenta con todos, incluidas sus maestras, menos con Ramiro. Entonces, entre Facundo y Pablo se inaugura una rivalidad por un mismo padre —se adivina para Pablo un padre ausente— y, en cambio, entre Ramiro y Pablo se crea una suerte de extraña complicidad, quizá sería más preciso decir una sintonía, una proximidad, un tipo de ternura. El niño agresivo de “mirada opaca como un charco barroso” (177) se pega al único hombre adulto de la sala amarilla, el padre del niño al que acaba de golpear. Este hecho mínimo y pasajero, y una intervención de una de las profesoras que le dice que debe convertirse

en “alguien poco atractivo” para su hijo (175), instala en el personaje una deliberación que abre el espacio para ponderar los distintos aspectos de su vida, la edad extraña que está transitando y —acá conviene recordar que ese narrador omnisciente enmascara a su mujer que tiene cáncer terminal— si no se ha convertido, en efecto y sin necesidad de ninguna voluntad, en alguien poco atractivo⁶.

- 30 El narrador aparentemente ecuánime que relata esas pocas horas al interior de la sala amarilla hace pensar a Ramiro en la distancia deprimente que su joven asistente mantiene con él, en la panza y la calvicie, en las cicatrices de Marina, en lo avanzado o atrasado que va su hijo con respecto al resto de niños de la sala amarilla, en el encuentro absoluto con su hijo cuando nació y notó que no le quitaba la mirada de encima, y asimismo, en la mirada opaca y turbia del niño agresivo, Pablo, sobre quien se pregunta si tendrá algo que vino roto, y por quien luego siente una intensa ternura desplazada, un vago instinto de protección. Piensa en el miedo incandescente de Marina, “temores como diseminaciones triviales de un abismo, un miedo aterrador que no podía traducirse en palabras” (185). Esa miríada de pensamientos, recuerdos e imágenes que se intercalan con los accidentados intercambios entre su hijo y las profesoras o los compañeros, dibujan un mundo mínimo, ligeramente hostil, por momentos ominoso, pero cotidiano y familiar en el que lo que se figura es una vida sin Marina. Es, como dije antes, como si Rabiñ se hubiera impuesto el ejercicio, calculado pero amoroso, una responsabilidad que nace del afecto y de la certeza de la pérdida, de crear —¿anticipar?— un escenario controlado, ni idílico ni catastrófico, simplemente hospitalario, en el que poder imaginar que quedan sus seres más queridos después de su partida.
- 31 Sorprende, de todos modos, la eficacia del relato para crear escenarios o personajes ligeramente ominosos. El niño agresivo de la mirada opaca en quien se sospecha un daño atávico e irradiante, la misma descripción de los miedos de Marina, “una ola dispuesta a tragarse todo” (Ibíd.), la madre de Pablo, una mujer muy gorda y de revuelto pelo pajizo, que observa a Ramiro a la salida de la guardería, y que sume en un pequeño rapto de pánico al personaje, que ha venido siendo caracterizado durante todo el libro como un hombre tranquilo, racional, reacio a los aspavientos y ajeno a las supersticiones. Ramiro la mira y en él prende una sospecha tan insignificante como perturbadora: siente que la conoce y no recuerda de dónde. Se pregunta, inquieto, si pasaría lo mismo con él si alguien que no lo hubiera visto en diez años de pronto lo encontrara por azar, y en esa pregunta se adivina una interrogación especular: si esa abierta otredad —sin embargo, tan al borde de lo familiar— que ve en el rostro de la mujer podría habitarlo, en secreto, esperando el momento justo, el instante preciso para emerger a la superficie de los gestos. Como si la mujer junto a Pablo que parece hablar sola y le sonríe concentrada, después de una jornada de tensiones, pensamientos, proyecciones y rememoraciones, todo lo que bulle bajo la fachada tranquila, esa decidida calma que se ha impuesto para sostener el ánimo de su mujer enferma:
- Caminó aceleradamente, sin mirar atrás: el fantasma de la mujer siguiéndolo a un paso de distancia; el fantasma de la mujer —como la locura, como la muerte— queriendo hablar con él para llevarlo a un pasado remoto, oscuro; para confrontar impresiones de un presente que no deseaba compartir con nadie más. (188)
- 32 Después, llora. Sorprendido y desconcertado, llora. El relato termina con una canción infantil, el niño moviendo la cabeza sentado en su silla especial para el auto, feliz y tranquilo, suponemos, de no tener que seguir disputándole su padre al otro niño, y sacudiendo una maraca verde que había estado perdida por semanas. Este pico de

intensidad afectiva marcado por lo siniestro, el efecto sin causa, seguido por la catarsis paterna y el signo de continuidad concentrado en la última escena filial, hace pensar, una vez más, en el ejercicio de un recuento de posibilidades de peligro y salvación que la narradora enmascarada hace con respecto a la vida que vivirán su hijo y su marido una vez que ella haya muerto. Se trataría, entonces, de una inaudita mirada futura que quiere asegurar(se) un bienestar, una continuidad al abrigo de su propia muerte sin la cual, quizá, no se permitiría morir. De este modo, en “Sala amarilla” asistimos a una especie de despedida marcada por un cuidado materno que se resiste a morir con el cuerpo que lo porta: entonces el miedo como una ola con salpicaduras de abismo muta hacia el deseo y la consecución (en la ficción) de un acompañar que trascienda la muerte sin suponer salvaciones metafísicas. La cercanía de la muerte, ese salto que se hace cada vez más inaplazable, propicia en la madre expuesta a una despedida absurda e incomprensible, una imaginación inaudita con la contención de quien no quiere, ni aun en ese trance, convertirse en un peso, en un ancla, en una culpa. “Va a morir pronto, pero como decidió no esperar la muerte, sino más bien contar en cada momento con la intrusión de lo póstumo” (Giordano 2011: 27), Rabihi quiere llegar a ser quien es, la madre de su hijo, y es capaz de imaginar las condiciones propicias para que sea su suerte, la enfermedad y la muerte demasiado tempranas, lo que se lo permita y lo propicie. Alguien que quiere vivir la cercanía de sus seres más amados cuando ya no esté presente, sin imponer su ausencia, creyendo y escribiendo, simplemente, que todo va a estar bien.

Intrusión autobiográfica. Conclusiones

- 33 Haber seguido el orden de relatos del libro fue una decisión que se debió menos a la prolijidad o al rigor que al deseo de dar cuenta lo mejor posible de una sucesión conmovedora por la sensación que provoca de haber visto algo aún no terminado, algo que aún requería revisión, edición, reorganización⁷. En términos convencionales, podría decirse incluso que a *Melanoma* le falta unidad o cohesión, o que en lugar de concluir, se interrumpe. Pero esa falta —que en este libro se convierte en la afirmación de un pulso— permea una imagen, una posibilidad de vida al borde de su extinción, una exploración que circula por los corredores del cuerpo (en ecografías, tomografías, análisis clínicos que dan cuenta del avance inclemente de la metástasis) y sale luego casi sin transición a los territorios misteriosos y remotos del pasado familiar, del futuro cercano en que ella ya no va a estar, y también del presente en que aún se obstina, a pesar de la abrumadora evidencia de la muerte, una vida machacada e intensificada por la imposibilidad de la curación. “No, no estaba curada, señaló [el médico] amparado en la cautela, sin recalar que ella ya había aprendido que esa palabra, nunca, nunca más le estaría destinada” (139). Esta escena, en que la protagonista de todos los relatos del volumen recibe una modesta buena noticia, tan modesta que es necesario enfatizar la ausencia de cura, nada más que unos meses ganados a la muerte, termina con un llanto convulso que, “si hubiera habido alguien escondido tras el vano de la puerta, acaso habría equivocado ese llanto con estruendosas carcajadas de felicidad” (Ibíd.).
- 34 La historia de Andrea Rabihi me la contó una noche, hace un par de años, el escritor Carlos Gamerro, mientras tomábamos una cerveza en un bar quiteño, después de unas jornadas académicas a las que él había sido invitado y gracias a las que lo conocí. Me contó esa, la historia de su amiga, de un modo cuyo recuerdo atesoro entrañablemente,

porque tuvo que ver con el consuelo y la amistad —que no haya vuelto a tener contacto con él no reduce en lo más mínimo la feliz sensación de ser su amiga que me quedó tras ese corto encuentro—, con la confesión como modo de la charla, con el contacto de extrañezas —todo duelo es extraño sobre todo, fundamentalmente, para quien lo transita— que propician, en algunas ocasiones raras y dichosas, los encuentros azarosos. Yo acababa de publicar una novela sobre la vida y la muerte de mi hijo, y atravesaba aún una zona salvaje, atávicamente dolorosa del duelo. él, con una suave calma melancólica, me contó su propia experiencia de duelo filial, muchos años atrás, con una distancia trabajosamente lograda, que había dejado en su mirada, lo pude ver entonces, la incisión que confirmaba su existencia.

35 Leo a Rabih y me hago una pregunta estúpida y abominable, imposible de responder, como todas las preguntas que importan: cuál de nuestras situaciones espejadas es preferible. Es una pregunta que soy capaz de hacerme porque no está en mí, nunca estuvo en mí ni en nadie responderla, porque la vida, cada vida, nada tiene que ver con las ponderaciones, los balances, las ilusiones de compensación, aunque su fantasma supersticioso sobrevuele, persistente, a quienes tienen a la pérdida como experiencia capital de su vida. Como la pasión mecánica balzaquiana que hace de lo imposible la ley de necesidad del relato sin perder por eso ni un ápice de rigor verosímil, lo que no tiene sentido ni nombre se impone en una vida por el peso inimpugnable de su propio aparecer, por la más simple, la más abierta, la más misteriosa presencia que le da su propia existencia. El acontecimiento es incuestionable porque ocurre, aunque permanezca por siempre inexplicable.

36 Leyendo a Andrea Rabih y pensando sobre los intensos afectos —algunos alegres, otros no tanto— que me generaron su historia y su libro, recordé el nombre de una hermosa novela austríaca de mediados del siglo pasado: *Un puñado de vida*, de Marlen Haushofer. En ella se ponen en juego una serie de encuentros que solo la muerte pudo hacer posible, encuentros que se dan cuando ya casi nada se puede proyectar, cuando se podría decir que la vida ya ha pasado, pero que por eso mismo aparecen como acontecimientos macizos y plenos de vitalidad, que juntan a algunas personas en el otoño de sus existencias para permitirles aún, a pesar de los abandonos y los rencores, reconocerse, tocarse, contarse cosas que vivieron en todos esos años que pasaron separadas. La sensación más intensa de un encuentro así narrado es precisamente la de un azar, un desfase y una arbitrariedad en la distribución de los afectos, de las suertes, de los itinerarios de cada uno, arbitrariedad, desfase y azar con respecto a lo que podría imaginarse que sería, aunque no exista, un relato cabal u orgánico de la vida. Un puñado de vida. El modo de contar una vida, cualquier vida, es sabiendo que nunca puede ser un todo —por más larga que sea—, ni una nada —por más breve que haya sido— sino apenas, nada más, ni nada menos, que un puñado. Y para hacer vivir a la vida en la escritura, hace falta un cierto tipo de amor, un cierto tipo de fetichismo, como escribió Barthes:

El deseo no está en el texto gracias a las palabras que lo *representan*, que lo narran, sino gracias a palabras lo bastante destacadas, lo bastante brillantes, triunfantes, para hacerse amar, a la manera de los fetiches. (2002: 303)

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland, “Las salidas del texto”, *El susurro del lenguaje*, Madrid, Editora Nacional, 2002. Traducción de Cristina Fernández Medrano.
- Blanchot, Maurice, “El arte de novelar en Balzac”, *Falsos pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977. Traducción de Ana Aibar Guerra.
- , “La voz narrativa (El ‘él’, el neutro)”, en *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008. Traducción de Isidro Herrera.
- Deleuze, Gilles, *La literatura y la vida*, Córdoba, Alción, 2006. Traducción de Silvio Mattoni.
- Gamero, Carlos, “Andrea Rabih o la fe en la literatura”, Andrea Rabih, *Obras completas*, Villa María, Eduvim, 2013, p. 7-16.
- Giordano, Alberto, “Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio di Benedetto”, *Zama* n° 1, julio 2008, Buenos Aires, p. 153-162.
- , “Por una ética de la supervivencia Un final feliz (Relato sobre un análisis) de Gabriela Liffschitz”, *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011, p.17-40.
- , “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”, *El taco en la brea*, n° 5, mayo 2017, Santa Fe, p. 133-146.
- Haushofer, Marlen, *Un puñado de vida*, Madrid, Siruela, 2005. Traducción de María Esperanza Romero y Richard Gross.
- Ludmer, Josefina, “Literaturas postautónomas”, *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 149-156.
- Quignard, Pascal, *La vida no es una biografía*, Madrid, Shangrila, 2020. Traducción de Manuel Arranz.
- Rabih, Andrea, *Obras completas*, Villa María, Eduvim, 2013.
- Singer, Peter, *Liberación animal*, Madrid, Taurus, 2011.

NOTAS

1. “Leer -escribe Maurice Blanchot-, en el sentido de la lectura literaria, ni siquiera es un puro movimiento de comprensión, el conocimiento que mantendría el sentido liberándolo. Leer se sitúa más allá o más acá de la comprensión” (2002 [1955]: 176).
2. Digo que Giordano no trata las formas en que aparece la muerte en la literatura en este artículo, sin ignorar que han sido varios los lugares en que sí lo ha hecho. Dos de ellos, que de algún modo están presentes en este trabajo son “Las víctimas de la desesperación. Una aproximación al mundo de Antonio di Benedetto” (2006) y “Por una ética de la sobrevivencia. *Un final feliz (Relato sobre un análisis)* de Gabriela Liffschitz” (2011). Este último de modo particular por trabajar el tema de la escritura en relación con el cáncer y con un tiempo que se agota, presente también en los relatos a los que me referiré más adelante.
3. *Desaliento inducido* es el nombre que le dio un grupo de psicólogos, en los años 60, a la postración que se apoderaba de los perros que usaban en sus experimentos cuando, después de mucho batallar y tratar de huir del mecanismo de electrocución progresivo que aplicaron a sus

jaulas, se dejaban estar sobre el suelo electrificado, sin intentar escapar del dolor. El objetivo de estos experimentos psicológicos era determinar en qué punto un cuerpo que ha sido llevado al límite de su capacidad de soportar dolor se entrega a la inacción (Cfr. Singer 2011). *Entrada en pérdida* es un término utilizado en la aeronáutica y designa el momento en que una aeronave con algún desperfecto ha perdido irremediablemente sus posibilidades de recuperar estabilidad y, por tanto, irá a pique.

4. Para Carlos Gamerro, el conjunto de pelucas cumple la función de correlato objetivo en “Medusa” en la medida en que reemplaza, para evitar exageraciones, sentimentalismos o descripciones fallidas, la enfermedad de Marina y la serie de emociones y temores que arrastra con ella (2013: 9).

5. La ajenidad del padre con respecto a ese ambiente se resume bien en el siguiente pasaje: “Tenía una naturaleza tímida y obsesiva. Estar con más de tres personas al mismo tiempo lo inhibía, como si perdiera el control de la situación. Además de dieciocho chicos, dos maestras y él, en la sala había dos madres. Acercaban, despreocupadas, sus cabezas para conversar, se reían. Ramiro logró escuchar, horrorizado, que compartían intimidades sin siquiera conocerse” (2013: 171).

6. Escribe Carlos Gamerro en el texto introductorio a la *Obra completa* de Andrea Rabih: “No es difícil, en este caso, dar un nombre, o una figura, al anónimo narrador objetivo del cuento: es el fantasma de la madre todavía viva, observando lo que hacen su marido y su hijo mientras ella no está, aguzando el oído, escudriñando cada gesto y cada signo para, finalmente, poder decirse que van a lograrlo, que podrán seguir sin ella” (2013: 11).

7. El último relato del volumen, “La espera”, quedó fuera de este trabajo por una cuestión más bien formal: el ciclo mujer-hija-madre / pasado-presente-futuro que los tres cuentos analizados me permitieron armar, así sea únicamente a nivel metodológico, se hubiera visto entorpecido si me obligaba a incluir el último cuento que es, de todos modos, desde mi punto de vista, el menos logrado del volumen.

RESÚMENES

La diferencia entre vida y biografía es la misma que existe, tensando las posibilidades de expresión y representación, entre la generalidad del lenguaje y la irreductibilidad de la experiencia. El presente artículo parte de esa tensión para pensar el lugar que la crisis (enfermedad, traición, duelo) tiene en la escritura, con foco en el libro de relatos *Melanoma*, de la escritora argentina Andrea Rabih.

La différence entre la vie et la biographie est la même que celle qui existe, poussant à la limite les possibilités d'expression et de représentation, entre la généralité du langage et l'irréductibilité de l'expérience. Cet article part de cette tension pour réfléchir à la place qu'occupe la crise (maladie, trahison, deuil) dans l'écriture, en se concentrant sur le livre de nouvelles *Melanoma*, de l'écrivain argentin Andrea Rabih.

The difference between life and biography is the same that exists between the generality of language and the irreducibility of experience, one that tenses the possibilities of expression and representation. This article starts from that tension in order to think about the place of crisis (illness, betrayal, grief) in writing, with focus on *Melanoma*, a book of short stories by the Argentine writer Andrea Rabih.

ÍNDICE

Mots-clés: littérature argentine, Andrea Rabi, Pascal Quignard, vie, biographie, crise

Keywords: Argentine literature, Andrea Rabi, Pascal Quignard, life, biography, crisis

Palabras claves: literatura argentina, Andrea Rabi, Pascal Quignard, vida, biografía, crisis

AUTOR

DANIELA ALCÍVAR BELLOLIO

Centro Cultural Benjamín Carrión

danielaabellolio@gmail.com