

## HOMENAJE

---

# Juan Martini y el saber de la lengua

CARMEN PERILLI

(Argentina)

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos  
Universidad Nacional de Tucumán

Juan Martini construyó una de las obras más importantes del siglo XX argentino. Su escritura fue impactada por la dictadura y el exilio. Editor y periodista, participó activamente en un campo intelectual escindido. Intervino en la fundación de revistas, la dirección de editoriales y la creación de colecciones. La mayoría de sus novelas contienen abundantes reflexiones sobre el autor, la literatura, la cultura y el arte. Su escritura es una constante búsqueda de formas en un espacio literario atravesado por la cultura popular y masiva donde imágenes y palabras se entrecruzan. Si el proyecto liberal generó la concepción sarmientina de la escritura, el escritor le opone una concepción antieconómica. Estas nuevas articulaciones simbólicas luchan también con el discurso de las sociedades neoliberales dependientes en la era de los medios de comunicación, del arte de las “auras frías”.

Podemos distinguir varias etapas organizada en al menos tres momentos narrativos. El primer ciclo “Las novelas policiales” incluye: *El agua en los pulmones*, *Los asesinos las prefieren rubias*, *El cerco*. La novela del exilio es *La vida entera*, una fábula total escrita desde el duelo y la melancolía, una alegoría de la derrota. La trilogía *Composición de lugar*, *El fantasma imperfecto* y *La construcción del héroe* se completa con *El enigma de la realidad*. En todos estos relatos el protagonista auto-



ficcional es Juan Minelli, un historiador, más apropiadamente un historiógrafo. Al regresar del exilio publicó una serie de ficciones hilvanadas por la preocupación por la escritura como *La máquina de escribir* y *El autor intelectual*. En *Puerto Apache*, *Rosario Express* y *Colonia*, abordó las problemáticas de un mundo devastado por el neoliberalismo. Su último ciclo incluye tres novelas: *Cine I 17 de octubre*, *Cine II 1947* y *Cine III. La inmortalidad*. En esta trilogía el protagonista es un director de cine que debe rodar una película sobre el peronismo y acaba centrándose en la historia de Eva.

El escritor afirma que “La lengua es un saber y el error de ese saber. Escribir es incursionar en la lengua como error, hacer de ese error una poética, y de esa poética una política” (1988:107). La realidad se presenta como misterio de difícil lectura a la que sólo se puede acceder a través de un tramado de textos. Martini apuesta a la literatura como artesanía de la palabra sin olvidar su inmersión en el mundo de las imágenes de finales de siglo. Seguidor fiel de Ítalo Calvino afirma:

En el marco microscópico del campo literario, entonces, hoy más que nunca –como una propuesta más para el nuevo milenio–, los escritores debemos escribir una literatura sin concesiones: una literatura capaz de inventar nuevos canales de circulación, nuevos lectores y nuevos modos de leer... La resistencia consiste en no darse por vencido. Es indispensable sumarse a las fuerzas de todos aquellos que no se resignan, que reclaman un orden justo, nuevas reglas de juego, nuevas políticas, y nuevas políticas culturales. Este mundo todavía puede ser mejor. Mucho mejor. Aunque parezca una utopía” (4 2004).

En este difícil momento de despedida prefiero dejar hablar a la obra misma del autor revisitando sus libros entre 1981 y 1991 uno de los ejes centrales de mi trabajo *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Como alguna vez me dijo un amigo venezolano, los que trabajamos críticamente con la literatura establecemos variables diálogos con los textos. No solamente nos acerca a la Biblioteca la felicidad de la lectura sino también el desafío ante lo que nos agrade y nos incomoda. Abordar la lectura de las ficciones de Juan Martini supuso una inmersión sin retorno en un mundo fascinante con la belleza y la crueldad de los sueños.

## ***La vida entera* o la totalidad estallada**

¿Qué historia es ésta? ¿Lejanas en su memoria surgen imágenes aisladas y entre ellas se abren hondos vacíos donde sólo existen voces, mensajes que se suceden en un único, intraducible discurso?

Juan Martini, *La vida entera*.

Si la literatura argentina del siglo veinte se construye como una reflexión sobre la falsificación, el imaginario textual de nuestras narraciones trabaja las fracturas del discurso histórico y cultural. El efecto predominante es lo siniestro (el vacío, el asco frente al horror y la muerte. Se trata de decir lo que no se dice, dar lugar a lo que se oculta como vergonzante insistiendo en su existencia. Para Kant el asco es el límite de lo sublime pero también su trasfondo donde el arte debe mantener un difícil equilibrio con lo siniestro.

*La vida entera*, su opus magnum, pertenece al conjunto de novelas del exilio cuya escritura se formula como lectura del discurso histórico y cultural argentino. Una lectura revulsiva que se enuncia desde un *locus* peculiar: la literatura fantástica de profunda raíz en la tradición rioplatense. Martini dice las separaciones y las fracturas de las convenciones comunitarias a través de la yuxtaposición y la contraposición de diversos verosímiles que impiden las certezas sobre lo real. La ficción reconstruye los fantasmas del imaginario social reivindicando una casi insultante autonomía de las palabras. La lógica interna es, como lo señala Julio Cortázar en el prólogo, la de los sueños, donde “suelen faltar las articulaciones más elementales” sin que el lector se sorprenda. El autor decide ignorar la tersa superficie del espejo y se sumerge en el registro de lo imaginario y construye un infierno de violencia e intolerancia, de luchas de poder y de sometimiento sexual.

Sí, conviene que nos preguntemos si podemos seguir viviendo aquí, porque yo siempre digo que vinimos a la villa para morir, pero en vez de morir estamos pariendo miseria, pariendo locura, y no terminamos nunca de agonizar en este maldito infierno...Y también conviene que nos acordemos que éste es el único lugar que nos queda en el mundo” (1981 147).

El título connota una totalidad inexistente: “*La vida entera*”, que como en el tango que canta Gardel ha quedado en el “tiempo viejo” dorado e irrecuperable, del que sólo se conservan jirones. El lamento por un mundo final está teñido por la melancolía por lo perdido. El tango *Cuesta Abajo* brinda el clima de la obra. El sujeto de la enunciación se distancia de ese mundo, que es solamente la imagen del que tuvo: El haber sido es una vergüenza porque ya “no se es”. Desde la villa del Rosario alcanzar Encarnación es una encarnizada utopía. El movimiento histórico ha sido detenido por “causas oscuras”. Si la villa del Rosario, una especie de caserío fantasmal donde agoniza el líder, es marginal a Encarnación, ésta, nacida de la prostitución de una mujer, es un confin. El quilombo, la timba son los lugares genésicos de este mundo onettiano. El pecado no solamente está en el origen, sino que es el origen. En un mundo de arrabales Martini edifica un universo de la conjunción de una Santamaría destruida y el laberinto borgeano en la llanura. No existe el centro, el espacio está construido por las ruinas de la historia.

*La vida entera* es una obra inorgánica donde el luto se une al espectáculo como en el *Trauerspiel* barroco (Benjamin). En el texto los elementos están arrancados del contexto vital y despojado de su función. La novela está estructurada en dos partes, cada una con trece capítulos titulados de modo disímil alternando elementos de distintos códigos, especialmente del código religioso y de la cultura popular. En “La Casa Rosada” el Rey los tres músicos son una carnavalesca representación del Poder, mientras el tren (símbolo del avance de la modernidad) y el árbol (símbolo de la naturaleza) echan abajo las últimas paredes. La Madre cubierta de cenizas maldiciendo a sus hijos se opone a las aguas del mar que arrasan el pantano en la representación delirante que construye la hija. El Pantano es un espacio oscuro dentro de otro donde las figuras de la Blanca, el Obispo, el Poeta y el Fantasma rondan, entre la vida y la muerte. La agonía del Rosario sume a la villa en un clima de muerte.

Este mundo apocalíptico porta su destrucción desde los orígenes. Una alegoría de la derrota donde la muerte es la nota más importante de un universo donde el poder ha manado de un pacto diabólico y la riqueza se ha fundado sobre el exterminio y la degradación. La maldición opera como marca de fundación y la apropiación del territorio a través de la barbarie. Los sueños de la Hermana del Tonto son ambiguos. El simbolismo de las aguas avanzando sobre la tierra pueden

significar el cambio, pero también la caída definitiva. Ante la inutilidad de la historia la posibilidad de los sueños aparece como peligrosa. Por eso la Madre quiere hacer callar a su hija. La Hermana sueña con las aguas del mar, la Madre sólo escupe cenizas que auguran sólo destrucción. El cuerpo llagado de la joven enferma se parece al de Cristo y también al de Eva Perón. Tiene “las llagas de la vida entera” al igual que el cuerpo total de la escritura. Si la hija es la peligrosa esperanza de las aguas, la madre es la maldición devastadora del desierto. Si una busca mantener viva la esperanza, la otra encarna la furia del vacío.

Hay otra madre, una gran madre negada y condenada a la oscuridad del Poder, ella es la matriz de un pueblo encerrada en un prostíbulo: Encarnación, la repudiada mujer del Alacrán. Encarnación es la mujer mala, es el Cuerpo donde se ha realizado el Pacto con el Diablo. El mito de la Salamanca se expresa como la caverna donde se realiza el contrato demoníaco. Está habitada por una mujer, una mujer mala con un vestido de oro (“un cálido haz de luz surca la niebla, largo, recto, delgado, fijo en el cuerpo de la mujer que sangra, sangra”). El centro de este mundo está en el vientre, en última instancia, la vulva, el lugar del pacto con el Mal. El infierno del cual mana la sangre como representación de la fertilidad transformada en detritus. El origen de la vida bajo la forma de mortal derroche es un cuerpo, un cuerpo de mujer: “La luz del infierno es roja, debe ser roja, profundamente oscura, como la sangre de una mujer, devoradora, impiadosa, para descender con espanto hasta el último reducto, hasta el inviolable claustro de toda la verdad, allí donde está el origen” (1981:74).

La historia procede metonímicamente; las estructuras se repiten con variaciones. El Oriental, que al final de la novela actualiza el contrato diabólico, se encuentra tres veces con la Salamanca: en la capa de lamé de un *travesti*; en el cuerpo succionador y grotesco de la madre perversa, Encarnación, y, por último, en el excitante vértigo de la Mujer en el Balcón: “¿Qué historia es ésta? ¿qué hay más allá de la incesante bruma, del insalvable abismo? Sólo, inagotable, el fluir de la sangre. Entonces la ve. Abre las piernas y mana, desde ella, que es el centro y el origen” (1981:283).

El poder está en manos de caudillos, tahúres, malevos, mistificadores, contrabandistas, cafishios. La rapiña es la épica de este mundo donde los héroes

carecen de nombre propio y ostentan pseudónimos: el Oriental, el Oso, el Silencio, el Alacrán, el Rudy, el Potro. No creen en nada, ni siquiera en sí mismos. El Oso insiste en que está muerto: “Se nos terminó la tela y creo que estamos muertos...” Las mujeres son su salvación y su perdición. El Alacrán y Encarnación, el caudillo y la regenta, son los progenitores de ese oscuro linaje donde el campo y la ciudad se oponen con ferocidad con hombres que actúan como “mendigos de la violencia”. El lenguaje del texto es el lenguaje del *enigma* y de la adivinanza. La llanura infinita, se puebla de espectros grisáceos que parecen recitar una letanía, seres que nunca terminan de morir. En la villa fantasmal el Tonto, la Hermana, la Luján, los Apóstoles, el Rosario conjugan la religión con el malevaje.

Los personajes femeninos arman una vasta galería de cuerpos marcados por la violencia y empujados a las peores abyecciones. Bailarinas, vedettes, sirvientas son objetos de un goce perverso en un mundo sin solidaridad. Sin embargo, sólo a partir de una de ellas se podrá derrocar al opresor. La ciudad es el orden relativo, un mundo nocturnal cuyo móvil central es el dinero y la explotación del cuerpo femenino la principal fuente de rentas. En la estancia reina el Alacrán y sus secuaces, especie de híbrido de Rosas y Facundo, origen del poder en Encarnación. La llanura es lo abierto desde donde llega la amenaza y la lucha los divide en facciones irreconciliables. El cuento “El muerto” de Borges funciona como *mise en abyme*, la lucha por la sucesión del Alacrán es la lucha por el Poder y por las mujeres. La gana el Oriental, el malevo que parodia del caudillo. El Potro, diluida representación de Perón, no cumple con su papel de líder y, como el presidente argentino en el 55 y en el 73, da marcha atrás causando la muerte y desaparición de sus seguidores.

La geografía es difusa y problematiza la visión de lo real. Solamente vemos los hoteles y cabarets de la gran ciudad (que es y no Buenos Aires); los prostíbulos y la Casa Rosada de Encarnación (que es y no Rosario); las casuchas y el pantano de la villa donde espectrales sombras se mueven sin sentido; el basural convertido en refugio de subversivos (donde no podemos dejar leer el resto de la historia de Valle y los fusilamientos de León Suárez), el campo configurado como estancia, el espacio domesticado por el poder. El Potro es y no Perón, el Rey no posee ningún poder, los tres músicos son y no los tres comandantes, la Hermana, la Mujer en el Balcón y la Mujer que baila son diferentes máscaras que connotan a Eva Perón, Gardel es y no Gardel. Es gordo y petiso, pero canta y se viste como el zorzal criollo.

El Tonto es el único personaje positivo, aunque lleva como apelativo una palabra que nos remite a Arturo Jauretche. El Zonzo como arquetipo del argentino medio alienado de su historia. De su cuerpo se destacan las manos como peligrosas: “alguna vez le harán daño” La única oposición posible, el Rosario, fundador de la villa, se muere.

El autor pone palabras de Perón en boca del Potro, lo retrata con “un brazo extendido y la mano en alto, apostrofando sin vehemencia, con certeza, parecía olvidado de su miseria”. Traiciona a sus seguidores, permite el doble asesinato del Fantasma, no condena a los perseguidores de la Blanca, el Poeta y el Obispo. Los guerrilleros viven en un verdadero círculo infernal, condenados a la eterna persecución. Martini erige un universo de fuego, metaforizado por el pantano, donde la Historia está detenida en un espacio sórdido despojado de tiempo. Allí sólo se puede esperar la destrucción.

## Acerca de una trilogía

Progresivamente, como si se internase en un tejido, en una trama, regresó a la historia de los hechos recientes. La certeza de ese otro sueño esencial en el que una infinidad de detalles y de gestos se enlazaban en un relato o en una descripción que él podía encarnar fue abrumadora”

*El fantasma imperfecto.*

Las tres novelas cortas: *Composición de lugar*, *El fantasma imperfecto* y *La construcción del héroe* integran un mismo corpus que más que arman un mundo lo deconstruye. Los títulos señalan el eje de la productividad textual: el espacio, el fantasma, la historia o, en otro orden, la búsqueda del origen, la relación entre realidad e irrealidad, la imposibilidad de la historia fuera de la ficción. Martini tensa las líneas que surcaban *La vida entera*. Si ésta se constituía como una totalidad en desintegración, el ciclo se produce en la desintegración misma del referente. Podemos hablar de una *poética de la negatividad* ya que el paradigma responde a una

práctica significativa más cercana a la de poesía que a la de la prosa. El texto opera en la diferencia y en el juego intertextual con otros discursos gestando un espacio múltiple donde los códigos se hallan en una relación de negación mutua de la que nace la significación. La alegoría constituye el núcleo del discurso, expansión significativa que instaure un código peculiar en el que el enigma policíaco se apoya en una historia de límites borroso. El investigador y el delincuente se desdibujan y el crimen mismo se troca en transparencia imprevista:

Entonces lo azotó el dolor que inflige la invocación en vano de un fantasma.  
 Él era un prisionero, el autor de la historia, y su víctima perfecta.  
 ¿Qué había hecho?  
 ¿Qué esperaba?  
 ¿Cuáles eran, si existían, los acontecimientos reales? (1986:154)

El enigma se extiende. Puede o no ser la curiosa investigación de un incierto crimen que contamina todo el espacio semántico con una lógica paradójica. El fantasma es un fantasma doméstico, un fantasma personal. La condición se constituye como efecto de una escritura que intenta dar cuenta de lo inasible: la realidad.

La obra está doblemente firmada, adentro y afuera. Juan Minelli/Juan Martini es el narrador, que, a su vez, en primera o tercera persona, reproduce en su relato otros relatos, yuxtapuestos armónica o contradictoriamente. *La construcción del héroe* abre un espacio en el que los enunciados de los personajes ocupan el territorio del texto, registrados por una voz autoral que simula el gesto testimonial. Cuanto más la letra se esfuerza en ser fiel a la palabra, más se distancia de ella convirtiéndose en otra lengua, una lengua que la imita imperfectamente. El discurso forma un campo de simetrías y oposiciones que generan imágenes y las resoluciones son más visuales que verbales:

él lo recordaba ahora cuando por más que lo intentase lo único que verdaderamente recordaba –lo único, quizás, que podía recordar– eran frases aisladas, escenas sueltas, recortes del dolor que por último lo había envuelto como un enigma invencible en aquella ciudad enemiga pero dulce y casi nada más (1989 15)



El espacio es la coordenada esencial dentro de un discurso al que sobre-determina. La acción se apoya exclusivamente en los movimientos negativos del héroe, Juan Minelli. La estructura épica funciona como pre-texto parodiado. La afirmación de la identidad de Minelli, su nombre repetido por un otro, ya mujer, ya autoridad, insiste sobre la filiación, sobre la idea de *desterritorialización*, vinculando el nombre al lugar. El exilio que ha arrancado al personaje de lo conocido y lo arroja al vacío en el rastreo de su estirpe. La falta afecta su identidad, a la que solamente logra atisbar en un pueblo borroso, que funciona como *lugar de memoria*.

En la primera novela de la serie la palabra *composición* connota el armado de una dimensión propia, que el autor explora en el lenguaje. Minelli intenta apropiarse de una geografía extraña cuya alegoría es la ciudad de *La construcción de héroe*. Pueblos, caminos, hoteles, estaciones son siempre bordes. El libro es un libro de viajes donde no se llega al centro y el laberinto amurallado encierra el escepticismo del camino interminable, Lo hiperbólico está en el detallismo con que se registra lo olvidable, aquello que no tiene rasgo propio alguno sino que entra en la condición de lo cotidiano.

De modo que era innecesario preguntarse qué hacía allí en esa ciudad, o qué había creído que haría, puesto que nada le permitía pensar a esta altura de los acontecimientos, o tal como se habían desencadenado los hechos, que él se hallase en mejores condiciones para saber qué diablos estaba haciendo en este lugar, tan cerca de donde se había propuesto llegar, es cierto, pero tan lejos de toda coartada o de todo embuste que diese razón al menos, de cuáles eran sus reales propósitos (1984: 91).

Todo viaje es un viaje sin retorno, se regresa a lo desconocido y se pierden los contornos del lugar de memoria. Las razones de esta situación se pierden en el pasado, así como los orígenes del protagonista. Minelli ha sido arrojado a un universo donde le resulta dificultoso asirse a las cosas. Es el ejecutante ciego de innumerables gestos repetitivos que intentan una fundación. La trama secreta un espacio que puede ser un ignoto pueblo de origen donde una tumba aguarda con el nombre del padre, un aeropuerto donde sucede y no sucede un crimen o una ciudad amurallada donde la historia se escribe como adivinanza. Es un espacio antropo-

morfo donde los cuerpos adquieren una importancia central. En muchos casos el espesor descriptivo de éstos es los desrealiza, transformando la materialidad en contorno. En realidad, el único espacio y el único tiempo es el de la narración: “la ciudad parecía otra ciudad, una rara y oscura ciudad dentro de otra ciudad más clara” (1989:38).

No se mencionan topónimos (excepto el de San Sisto). La ciudad puede ser Barcelona o Buenos Aires, la isla puede estar o no en el Delta, el pueblo puede o no estar en Italia. La variación de los nombres, inclusive de padre a hijo (Minelli-Micelli) muestra el desplazamiento que caracteriza al texto. La idea de un itinerario casi mítico subsume el tiempo en el espacio. El metatexto señala constantemente la construcción mitológica sobre la nada. La ciudad está armada como entrecruzamiento de otras ciudades. Las calles, los hoteles dibujan un mundo borgeano, una geografía imposible que encierra su propia duplicación. Minelli recorre los mismos espacios en distintos tiempos. En casi todos se reproducen la ventana con la mujer recostada, el río con la barca, el hotel con la dueña indigna.

El tiempo se maneja con categorías amplias: el pasado y el presente, nunca el futuro. El pretérito es aludido de modo oscuro. La marcación de los relojes, tiempo construido por el hombre, nunca determinado por la naturaleza, adquiere un carácter hiperbólico en el no tiempo de las pantallas de la televisión, del cine o de las computadoras. El discurso construye un tiempo mítico de transcurso imperceptible. El texto, como los textos barrocos, es un relato especular, afantasma los contornos de los objetos por repetición. La idea del escenario se refracta en los desdoblamientos de las escenas. Una trama construida con otras tramas que se desenvuelve sin que el protagonista haga nada para modificarla. Simplemente se introduce o lo introducen en un juego del que no se posee ninguna clave y en el que el mecanismo central es la reproducción. Minelli se mueve en un mundo en el que todas las superficies son buenas para multiplicar relatos. El texto se proyecta en el espacio sobre-determinándolo. Los diarios, las imágenes televisivas, los avisos publicitarios, las señales forman parte de un mundo donde la libertad humana es mínima. La reducción de la vida a la superficie se debe a que el acto por excelencia es la percepción pasiva del mundo.

En *El fantasma imperfecto* la anécdota se modela sobre el neopolicial. La trama

es ambigua, confunde no solamente al lector sino también al protagonista ya que duda acerca del crimen. La conspiración puede ser real o imaginaria. Lo sucedido en la sala del aeropuerto donde Minelli aguarda el avión tiene los visos de un sueño macabro. Hay una remisión a la historia argentina, una alegoría de los huecos en la memoria, de la desaparición de las personas, de su clasificación, de la explotación y la muerte. Libro de viaje, crónica policial, historia de amor, discurso historiográfico: un probable asesinato de un hombre gordo con un misterioso negro y dos mujeres (madre-hija una de los desdoblamientos preferidos del narrador). Una morbosa historia de amor que recita Judith Lem con voz entrecortada por la atención de Minelli. Las dos tramas tienen como trasfondo la historia del exilio y la historia de amor con Joyce, la interlocutora ausente. Un crimen y un romance.

La metáfora del texto total está en el sueño de modo alegórico. La postal que reproduce a Perseo y la Medusa que, repetidamente, envía el protagonista a su amada. El sueño no es sino una traducción de la historia de la Medusa, la Gorgona mortal cuyos ojos pueden paralizar a Perseo aún después de muerto. La mujer de pelo azul en una llanura con una lluvia de hilos de plata que hechiza al protagonista acaba por desangrarse ardiendo en su propia sangre. Amenaza con perderlo en un laberinto sin regreso. Martini insiste en la figura femenina como silueta fascinante e infernal. Perseo (Minelli-Martini) es el héroe que da nombre a uno de los capítulos de la novela. Frente a la figura gigantesca de la estatura se erigen la desdibujada parodia del héroe: la escultura de Cellini, la imagen en la tarjeta y el ambiguo personaje de la novela. La leyenda es traducida por la estatua que a su vez es reproducida por una foto que a su vez reproduce la postal. El escritor construye una réplica y trata de eludir la mirada de la Medusa que lo acosa. En el reverso de la tarjeta que Juan envía a Joyce está la frase que incluye el nombre del libro: “*La verdad está cautiva / en un fantasma perfecto*”. La segunda postal entra en diálogo con la primera. Minelli escribe traduciendo: “*Ma, è vero un fantasma perfetto?*” El fantasma es imperfecto, siempre es el resultado de una reproducción a través de voces, palabras, imágenes o inscripciones. Esta creación se instala entre lo real y lo irreal, siempre lidiando con imágenes. Perseo no mira el rostro de la Gorgona sino su imagen reflejada en el escudo de bronce. Consigue dominar el rostro terrible porque lo mantiene oculto y lo usa como un arma en casos extremos y solamente contra quien merece ser convertido en estatua (Cellini, el escultor, los ha fijado a ambos

en la materia). La mirada de la Medusa representa la pesadez de la realidad y el escudo de Perseo, empleado como espejo, (el arte) la única posibilidad de cortar la cabeza de la Gorgona y volar en el Pegaso.

La cuestión subyacente es la consistencia de lo que conocemos como realidad, así como sus relaciones con el discurso, especialmente con la poesía y con la ficción. Minelli es historiador, más precisamente un historiógrafo, o sea alguien que reflexiona acerca de las características del discurso histórico, aunque está suspendido fuera de la historia.

En *Composición de lugar* el protagonista busca su identidad en un pueblo italiano, junto a personajes marginales, en un mundo que acaba por rechazarle. En la historia de un conjunto de personas reunidas en la sala del aeropuerto donde puede haber un crimen en *El fantasma imperfecto*. La ciudad de *La construcción del héroe*, es un mundo cerrado contaminado de irrealidad que vive con el enigma de su origen donde está el delito del que no se habla: “la historia, pensó entonces, se deshilvana, se disuelve, se escurre entre los dedos: la historia pertenece a lo que no se ve, a lo que no se sabe: La memoria es incapaz de recordar una historia”, dijo Minelli (1984:43-44). En *Composición de lugar* el delito está en la traición del padre, Guido Micelli y el abandono de la madre, el único encuentro es un encuentro con una tumba. En *El fantasma imperfecto* está en el asesinato y el robo. Un asesinato y un robo que no se sabe si han ocurrido. *La construcción del héroe* presenta una cadena de muertes aún más misteriosa: los asesinatos de Lu y del Orate son consecuencia de la muerte de Beba Obregón. Todos conspiran contra todos. El mundo gobernado por Hank, una especie de Erik el Rojo, secundado por el Orate, por Ming y Lu es un mundo de violencia. La ciudad amurallada, surcada por calles laberínticas también esconde, en acertijos insolubles, su linaje. Beba (Eva Perón) es parte del secreto y el mito: “Una vida, se dijo, corregida por su propia muerte, puesta, por la muerte, esa vida, en otro lugar, el lugar del secreto, del error o de la leyenda. Borrar o corregir la vida de una mujer. Hacer de ella y de su vida, un relato siempre improbable. Una ficción. La mejor manera, se dijo entonces, de darle vida a alguien” (1986: 86).

El pasado y el presente están unidos por hilos tenues, se pierden en la bruma de la que emergen imágenes aisladas. Los protagonistas hablan todo el tiempo, ofrecen distintas versiones de la historia de la ciudad. No hay claridad sobre el presente y los mitos, aún el de Beba, ya no tienen eficacia. La lucha por el poder es ciega

disputa por el control de la ciudad. Los personajes actúan sin seguridad alguna ya que las claves de la identidad individual y social se han perdido en un innombrable origen. El ancestro literario inequívoco de *La construcción del héroe* es *La vida entera*. Raquel O'Brien es la Hermana que posee las claves de la historia: "Vivimos atrapados en historias antiguas, amigo mío", dijo, grave y somnoliento, "pero ¿será cierto, como se escucha que todo tiempo pasado fue mejor? Yo no quiero creerlo. Por ese camino no hay más remedio que hablar de la muerte. O de las ilusiones perdidas, desde luego, que es más o menos lo mismo" (1984:123).

La construcción del espacio femenino es esencial para comprender la significación total del texto. La mujer tiene una doble condición: enigma luminoso y carne abyecta y degradada. El delito es delito criminal y/o delito sexual. Uno de los saberes femeninos es la lengua en el doble significado: lengua/sexo; lengua/palabra, vinculado a la prohibición y al goce. La mujer nombra y provee la identidad actuando como espacio de mediación. Todo lugar está ligado a un cuerpo femenino que media con el afuera. Transita por el habla y el cuerpo, deslizándose en una misteriosa liturgia de lo bajo. Los dobles más frecuentes son madre e hija, diada tentadora que insiste en la multiplicación de la belleza como condena. En *Composición de Lugar* Minelli encuentra a la hija (Tina) y en ella a la madre (Aida). La eufonía de sus nombres inscribe la repetición siniestra. En *El fantasma imperfecto* madre e hija traman el crimen en el hall del aeropuerto. Judith Lem y su partenaire espejan la relación incestuosa. *La construcción del héroe* nos muestra a María Krasinski quien busca resolver el enigma de su nacimiento en la figura de la madre perdida y de la mujer del padre: Beba Obregón. El Inglés le recuerda a Minelli que una mujer es el "perfecto reverso de una idea". La mujer es cuerpo, siempre ligado a su condición de mercancía. Descriptas mitológicamente las prostitutas siguen el modelo de la dama fatal de la novela negra norteamericana. Las mujeres fatales y demoníacas se complementan con las mujeres imposibles e idealizadas.

La mujer plateada, vestida artificialmente es, al mismo tiempo, un cuerpo deseado y un cuerpo denigrado. Cuerpos con moretones, cuerpos que se someten a los actos más viles. Sin embargo, la función no aparece como pasividad sino como actividad. Son las mujeres las que, aún obligadas a los actos más bajos, logran rebajar al otro a su condición de impotencia porque nunca se entregan. La posesión del cuerpo femenino es una ilusión. La boca tiene una gran importancia: es la que succiona el

pene masculino (en una inversión de la posesión) y la que se guarda las palabras.

Lo bajo no, está vinculado directamente a lo siniestro; no podemos hablar de una significación renovadora. La relación entre el plano ritual de resonancias religiosas y el plano animal del acoplamiento, refuerza las relaciones entre cuerpos y escrituras. Los gestos conjeturales de la mujer le dan un poder equívoco que le ha sido conferido “para someterse y reinar”. Las amadas ideales como Joyce o las prostitutas fatales como Aida siempre están en el camino del protagonista: “Cuerpo cuya oferta, rigurosamente ordenada, él debía aceptar, pensó, para resarcirse de con su agravio” (1984:54).

En el envilecimiento el sujeto que humilla siente irreductible ese cuerpo otro que es el cuerpo femenino que, en el mejor de los casos, finge entregarse, quedando libre de toda abyección. Los fantasmas de la escena primaria rondan el lugar. Las dos mujeres de Guido Minelli son la misma. Es un proscrito de la tierra de su padre que repite incansablemente su historia, una sombra que persigue el enigma de un lugar y de una herencia. La figura de la Medusa cuya sonrisa aterriza y destruye dibujada en el papel o las siluetas de mujeres de pelo azul, plateado o rojizo que se encuentran en la calle o en los sueños. Perseo es el vencedor de la única Gorgona mortal: “haz lo que quieras ahora, ya no eres tú, ya estás enteramente en sus manos, tú destino le pertenece, ella no es sólo una mujer, ahora lo entiendes, ella es el demonio (1986:116).

En *El fantasma imperfecto* la película *Casablanca* es un intratexto central. La historia de amor se entrelaza con la historia del crimen tanto en la novela como en la fotografía. Judith Lem es la Medusa que acaba por vencer con sus estratagemas al héroe, réplica de la Judith bíblica, reverso y doble de Perseo cortó la cabeza de Holofernes después de seducirlo. No es casual la homofonía de su nombre con el de Joyce. En *La construcción del héroe* las figuras femeninas nucleares son Rachel O'Brien y Beba Obregón. Rachel, en oposición a Minelli, conoce su filiación, sabe el origen e insiste en relatarlos. La muerte de Beba es el enigma que impregna el último texto de la trilogía.

La muralla impide el acceso al mar y a la llanura imágenes de lo abierto y abismal: una macabra e inmensa sepultura anónima donde los cadáveres han desaparecido, al igual que el relato del crimen La ciudad se ha convertido en un

laberinto ordenado con una fatalidad propia.: “la muralla, probablemente, había sido construida como una defensa natural, o como la demarcación –el borde, pero también el símbolo de una veda– de una escena consagrada a los usos de lo inenarrable” (1989:111).

Nadie tiene las claves y mucho menos Minelli cuya figura deconstruye al héroe, parodiando al título. Reverso del investigador se le encomienda una misión que no desea y de la que lo ignora todo. No posee o no quiere recordar el código en que se inscribe la historia de la ciudad y sus posibilidades de relatar la historia es remota. Solamente podemos rodear el horror. El espejo de obsidiana del bar de Paco Pujol como las lenguas y los cuerpos de las mujeres se abisman en la sangre del gato o en el recuerdo de Beba Obregón. La trilogía, nuevo texto de la ida y la vuelta, dibuja un movimiento que nos recuerda al de otros textos de la literatura argentina en el que se denuncia la impotencia de las formas. No podemos saber cómo era la voz del Hank o si Asfa ha sido el criminal.

La identidad del héroe y la de la ciudad está marcada por el horror. El conocimiento de la filiación lleva a la ausencia o la impotencia de los padres y a la omnipresencia de la voz femenina. El fracaso es fracaso de lo racional por exceso. La escritura es una ausencia y la palabra inunda el texto en un intento fallido por decir “la historia de un imperio babélico, un imperio invisible, un imperio de ratas... el más real de los imperios, es decir, el imperio de una guerra eterna o su simulacro más convincente” (1989:111).

## La literatura como acertijo: *El enigma de la realidad*

¿Una novela es un recorte en un texto imaginario y sin fin, un fragmento construido con ideas flotantes, con palabras sueltas, con residuos y jirones, con artificios expresivos y con vacilaciones conceptuales...?

*El enigma de la realidad*

Si los modelos escriturarios varían considerablemente de una obra a otra, la continuidad de ciertas líneas de reflexión entre ellas permite armar una teoría de la

ficción. La novela escenifica una búsqueda y se teje alrededor de un enigma y de una historia de amor. El enigma se vislumbra en los diferentes textos que explora Minelli y que evocan una misteriosa figura al igual que los cuadros del Carpaccio o que la música de Schröenberg. Los signos han construido una enigmática trama de metáforas repetidas: en este caso, una historia de amor irrealizable. La historia de Úrsula y Ereo, rescatada por el Carpaccio; la historia de Rick e Ilse en *Casablanca* de Michael Curtis, se repite en la de Joyce y Minelli. Las tres son historias de amor y de viaje: “Era, quizás, ahora sí un juego cordial, un recurso, una forma de tender en el vacío, o ante la evidencia los puentes, a través de los cuales se suele cruzar eso que se ha dado en llamar la realidad” (1991:26).

El cuerpo femenino, tiene una función salvadora: en la santidad de Úrsula o en la sensatez de Joyce. Pero es siempre cuerpo en un espacio intersticial entre lo real y la ficción, entre la presencia y la ausencia. El relato de la mujer evoca el relato de otras mujeres, el relato de Minelli remite a otros relatos. Las mujeres actualizan “la historia de amor” como si “supiesen que la evocación de un mito, tolera los deslices porque nada, ni siquiera la atribución de lo que no es cierto, sea abominable o prodigioso, le hará mella, puesto que un amor o un mito, mientras los son, son también incorregibles” (1991:51). Tanto la historia de amor como la de la filiación son historias de persecuciones y destierros, de desencuentros y muertes. Las dos se dibujan como un solo crucigrama, aunque se ejecuten en soledad. El movimiento del texto es pendular de un relato a otro.

El discurso se caracteriza por la acumulación de repeticiones y enunciados de segundo grado, donde la obra dialoga consigo misma. Minelli propone su definición de la novela en forma de pregunta, no como aseveración. El hecho artístico nunca está desligado de los innumerables textos que lo corrigen, especialmente los historiográficos. Las diversas lecturas colocan a un texto, que es un espacio, en el tiempo. La escritura es traducción y corrección de otros discursos. Un desprendimiento que arroja hacia el vacío donde nos aguarda la única certeza posible, la del otro. Todo relato de enigmas, toda inscripción encubre una historia de amor y separación. Con una mujer o con una patria. Minelli escribe porque no puede no puede hablar ni vivir de su amor, porque no puede volver ni poner en palabras su tierra. La literatura es una máscara de la impotencia donde el afán por dominar la realidad a través de la historia es un intento vano. El saber masculino expresado en



el discurso racional se opone al saber femenino que se expresa en un discurso mítico. El segundo es mucho más eficaz en la construcción de un territorio propio: “La noche, para ellos, todo parecía indicarlo, sería un texto ciego, la figura donde el amor, para no ser escrito, habla” (1991:102). La novela es un texto ciego también, donde para hablar del amor se escribe sobre el enigma, en el que las palabras son un modo de apropiarse de una realidad evasiva.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1.991. Bessière, Irene, *Le Récit fantastique: Une Poétique de l'incertain*, Paris, Du Seuil, 1.974.
- Martini, Juan (1981). *La vida entera*. Barcelona: Bruguera.
- (1984) *Composición de lugar*. Buenos Aires: Bruguera.
- (1986) *El fantasma imperfecto*, Buenos Aires: Legasa.
- (1989) *La construcción del héroe*, Buenos Aires, Legasa.
- (1991) *El enigma de la realidad*, Buenos Aires: Alfaguara.
- “Especificidad, alusiones y saber de una escritura”. En: Sosnowski, Saúl (ed.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires, Eudeba, 1988; pp. 125-132.
- “La literatura y la crisis”, Tucumán, *La Gaceta Literaria*. Suplemento de *La Gaceta de Tucumán*, 2004.
- Perilli, Carmen (1994). *Las ratas en la torre de Babel. La narrativa argentina 1982-1992*, Buenos Aires: Letra Buena.
- Ranciere, Jacques (2017) *Política y literatura*, Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.