



Diego Meret Foto: © Clara Muschietti

Tal vez un movimiento

Sobre *En la pausa*, de Diego Meret

Alberto Giordano

Universidad Nacional de Rosario

CONICET



241

Ahora que ya no lee contemporáneos, según le oímos jactarse en varias entrevistas, César Aira se dedica a fustigar a los jóvenes narradores que abusan de la primera persona y el registro autobiográfico. En nombre de la invención, como otros del extrañamiento o la densidad formal, castiga a los que solo cuentan sus vidas estereotipadas por autocomplacientes y por empobrecer la experiencia. No argumenta —no habría por qué esperarlo—, pero ni siquiera ironiza, la autoridad lo pone burlón:

Uno se da cuenta de que todos esos escritores están absolutamente contentos y satisfechos con sus vidas. Y tienen motivos, si no tienen ningún problema: viven en los cafés, no tienen problemas económicos porque vienen de familias más o menos bien, y hoy en día hay tanta beca, tanto subsidio... [...] Hice una especie de estudio: recurren a tres conflictos estereotipados básicos. Son: murió mi viejo, me dejó mi novia o me salió un grano [en Recoba y Lagos, 2010].

¿Quiénes serán “todos esos escritores” hundidos en el narcisismo y la trivialidad que merecen tamaño escarmiento? Mientras me lo pregunto, convencido de que no importa la respuesta, registro la incomodidad que provoca entre los aireanos de la primera hora el aliento moralizador que transmite la reprimenda. Hace treinta años, un poco menos, en la que acaso haya sido su primera entrevista, Aira sentenció: “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (1982: 2). No me canso de citar este principio ético que individualiza desde hace treinta años su posición en el campo literario argentino (todos los malentendidos del tipo “¿es o se hace?” se debieron a su cumplimiento) y de señalar, cuantas veces resulte posible, que también los críticos deberíamos adoptarlo como divisa. No usar la literatura para volverse respetable. Cuando los periodistas lo hacen cómplice del

rechazo a la literatura confesional (“chiquita”, pobre) y la algarabía de las plateas universitarias sintoniza tan bien con la prédica anti yo, ¿no parece que Aira estuviese desobedeciendo por primera vez la rutina saludable de equívocos y ambigüedades que le impuso a sus figuraciones públicas desde un comienzo?

Digo que no importa saber quiénes son “todos esos escritores” amonestados porque me temo que no sean nadie, nada más que un espejismo fastidioso sobre el que Aira proyecta sus fobias del momento. La certeza disfrazada de prevención se confirma cuando leo en la entrevista montevideana que confunde a los autores de los que me ocupo en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* con exponentes de esa epidemia de egocentrismo y autocomplacencia que azotaría nuestras letras. (Que me perdone por no dejarle pasar el traspíe, aunque publicite mi libro como “muy bueno”). ¿En quiénes estará pensado, en Raúl Escari o Edgardo Cozarinsky, en Elvio Gandolfo o María Moreno? Imagino que cualquiera de ellos pagaría con gusto el precio de la sanción moral a cambio de que se los maltrate como a jóvenes narradores, pero lo cierto es que no lo son. ¿En Pablo Pérez? El lector de sus confesiones sabe qué poco satisfecho está con lo que le ocurre. En el mundo que registra *Un año sin amor. Diario del sida*, no hay becas ni granos, solo la vida como proceso de demolición y supervivencia. La elección apresurada de ejemplos erróneos delata las autocomplacencias de Aira en la autoridad de sus juicios. No obstante esto, si nos desembarazamos de la oposición falsa entre inventar y narrar la propia vida, y la sustituimos por otra, de alcances éticos, entre novelarse y experimentar en la escritura de sí mismo la íntima ajenidad; si emplazamos el punto de vista en lo que presupone esta otra diferencia, parte del espejismo se convierte en pesada realidad cultural.

No sé desde cuándo, pero de forma muy perceptible en los últimos tiempos, algo que podríamos llamar cultura de lo autobiográfico, o de lo vivencial, o de lo íntimo, absorbe y tritura, cuando no alimenta y promueve, la circulación literaria, periodística, incluso académica, de escrituras del yo. Es el avatar letrado de la sociedad del espectáculo: la reducción por escrito de la privacidad a mercancía y fetiche. “En virtud de su lugar público, de su *publicidad* esencial, la literatura siempre es acechada por la gesticulación mediática. Lo que es cierto del político también lo es del escritor. Más que nunca” (Derrida y Roudinesco, 2001: 140). Hay quienes se benefician con esto, los que aprendieron a montar un personaje de escritor consumible, aunque sea por una minoría, y quienes padecen la intimación a representarse sin compensaciones. Las obras, entre tanto, algunas pocas, solitarias, las que consiguen desprenderse del entramado cultural gracias a la transformación del registro autobiográfico en experiencia literaria, brillan por su indiferencia. De estas obras quise ocuparme en *El giro autobiográfico...*, mostrar cómo lo que condiciona su recepción no las explica. Hay algo secreto en *Un año sin amor*, disimulado por la impudicia, como lo hay en algunas crónicas de María Moreno y en *Dos relatos porteños* de Raúl Escari, que tiene que ver con las transformaciones que experimentan quienes escriben sus vidas para intensificarlas. De esas metamorfosis que la nutren imperceptiblemente, la cultura de la intimidad no dice nada. Le faltan palabras, y sobre todo sensibilidad, para apreciar los modos

en que el yo se eclipsa a favor de lo neutro por la necesidad que tiene la vida de manifestarse como potencia impersonal.

Objetivarse artísticamente es una de las más graves acciones que hoy se puede cometer en la vida, pues el arte es salvación del narcisismo; y la objetivación artística, por el contrario, es puro narcisismo. El artista perpetuamente adolescente que se fija, enamorado de sí, en su adolescencia. Mortal juego, en que no se juega a recrearse sino a morirse [Zambrano, 1995: 30].

La gravedad del juicio es tal vez excesiva, pero en la articulación de vida y escritura que plantea la exigencia de recreación encuentro una perspectiva para considerar la proliferación actual de textos autobiográficos más rica que la que ofrecen la moral aireana de la invención, o cualquiera de las que se disfrazan de saber (sociológico, etnográfico) para celebrar o condenar la ideología de los espectáculos de intimidad. Como siempre, no se trata de oponer lo bueno a lo malo, sino de discriminar lo interesante de lo que no lo es. El recurso a lo autobiográfico y a lo íntimo puede agotarse en la escenificación de las complacencias con las que una subjetividad registra sus contornos (más que en textos que circulan como literarios, encuentro estas *performances* adolescentes en las columnas de los suplementos culturales y en algunos blogs de escritores), como puede responder a un deseo de transformación que coloca a quien escribe, a veces por un ejercicio de extremo ensimismamiento, más acá del comienzo de la reflexión, en esa intemperie al abrigo de las identificaciones que también es la intimidad. Decía Mario Levrero que no se escribe a partir de la invención sino del recuerdo de visiones espirituales. Su *Novela luminosa* es, por el momento, la cumbre más alta que alcanzó entre nosotros esa vertiente de la literatura confesional en la que el yo corteja sus debilidades y fracturas hasta descomponerse y transfigurarse en un irrepetible cualquiera.

A mediados de 2009, los suplementos y las páginas culturales de los diarios porteños, y algún que otro weblog más o menos influyente, registraron, con entusiasmo profesional, la publicación de *En la pausa*, la narración con la que Diego Meret había ganado, un año antes, el Premio Indio Rico de Autobiografía destinado a escritores de hasta 35 años. El consenso se estableció en torno de dos virtudes fundamentales: la ausencia de pretensiones críticas o teóricas en una escritura que sin embargo se despliega reflexivamente, que vuelve una y otra vez sobre las condiciones y las dificultades de su realización, y la figuración sin imposturas ni condescendencias de un universo cultural e íntimo signado por la escasez de recursos y las restricciones.¹ Cada vez que Meret constata el fracaso de su tentativa autobiográfica, aunque sabe que la imposibilidad de narrarse es un tópico literario de larga data, como sabe –hasta los autodidactas suburbanos lo saben– que los hallazgos novelescos confraternizan con las retóricas fallidas, la forma en que el discurso se suspende, cuando no se retuerce o se desvía, transmite el embotamiento

1. Beatriz Sarlo (2009: 6) le da a estos argumentos su forma crítica más acabada.

de una verdadera experiencia de los límites de lo reconstruible. Las reflexiones sobre la torpeza y la debilidad del narrador le dan a su fracaso una justificación estética, pero también expanden con discreción, un poco a los tumbos, el aura misteriosa de lo que se sustrae al impulso autobiográfico. Una impresión de autenticidad semejante es la que se desprende de las figuras de escritor-proletario que Meret compone para asumir las rarezas, antes que las limitaciones y las virtudes, de su minoridad cultural. *En la pausa* narra –reconstruye y efectúa– una entrada a la literatura por los suburbios, que no moviliza los estereotipos del imaginario populista, ni responde a las pretensiones del arte de vanguardia. Ni exaltación de lo bajo ni mezcla bien calculada de lo alto y lo popular. La recreación de vivencias anómalas se beneficia mucho con esta suspensión del horizonte moral.

Como todavía no advertí la eficacia crítica del concepto de autoficción (la noción de “pacto ambiguo” me parece más interesada en lo contractual que en la experiencia de lo indeterminado), prefiero no usarlo, por más que *En la pausa* caiga, desde un punto de vista metodológico, dentro de los límites de su definición (la misma entrevista en la que nos enteramos que Meret llama “novela” a su autobiografía certifica la verdad histórica de algunos episodios que funcionan como núcleos de la narración: los siete años de planchador en una fábrica textil, por ejemplo). Por dos razones fundamentales voy a referirme a este librito en términos de “autobiografía literaria”: porque el eje de la rememoración lo constituyen los recuerdos de cómo el autor se convirtió en escritor y porque los procedimientos que le sirven para recrearse tienen una procedencia literaria inequívoca. Hay una tercera razón, pero tendría que plantearla según el modo de la conjetura, porque de este ensayo depende qué tan creíble pueda resultar: más acá de la construcción del personaje y del ejercicio, por momentos escolar, como de taller literario, con el tiempo y la voz narrativa, un deseo de literatura atraviesa *En la pausa* y le imprime a los recuerdos –más por sustracción que por enriquecimiento del sentido– la intensidad suficiente como para que se transformen en imágenes. Mientras una vida se convierte en literatura para que alguien pueda sostenerse como escritor, la vida pasa entre el amontonamiento de las palabras y no es seguro, ni importa, que el que recuerda lo sepa.

La autobiografía es, como se sabe, un género inadecuado para la representación de lo que verdaderamente ocurre mientras se vive: la insensatez habitual de que todo recommienza a cada rato sin causa ni fin, el escándalo inverosímil de nunca estar presente en el instante de las decisiones. Su triunfo, la ilusión de continuidad y permanencia, lo consigue gracias al más elemental y rendidor de los artificios: la mirada retrospectiva. Como por lo general lo adoptan quienes sienten que han cumplido, y no solo una cantidad considerable de años, las autobiografías tradicionales tienden al alegato y la justificación, lo que las vuelve tediosas, incluso deprimentes. Esta habrá sido la causa de que el Premio Indio Rico sólo convocase a escritores que no hubiesen sobrepasado la mitad del camino de sus vidas, como Michel Leiris cuando escribió *Edad de hombre*, y Masotta “Roberto Arlt, yo mismo”. El autobiógrafo que se reconoce en proceso, todavía hospitalario con lo que el porvenir decidirá sobre el pasado, podría estar dispuesto a experimentar

consigo mismo aun a riesgo de dañar la consistencia del yo. Barajar los recuerdos dejando intervenir el azar, a ver qué sale. La apuesta de Meret a la presentación de un yo deteriorado “aunque atractivo por la fuerza de su debilidad” (Blanchot, 1971: 119) resultó afortunada, porque se sostuvo en el hallazgo de un tono y un principio constructivo de encantadora eficacia. Sin pretender restarle méritos a su imaginación y su temeridad, advertimos que el experimento contó con el patrocinio de un genio rioplatense de la rememoración atolondrada.

Si dejamos de lado “Flores para Felisberto”, un pastiche juvenil de Daniel Guebel, no hay en la literatura argentina una narración que le deba tanto al autor de *Tierras de la memoria*, sobre todo al autor de *ese* libro, como *En la pausa*. Del arte de Felisberto provienen la perplejidad y la extrañeza con las que el narrador observa, sin ánimo justificatorio, los frutos de su estupidez, la lentitud que se exaspera en retraso, la dificultad para entender, incluso para pensar. El entorpecimiento del discurrir autobiográfico, por impericia, pero también por exigencias propias de lo que adviene como desconocido, es otra huella del movimiento narrativo que identificamos con el nombre de Felisberto Hernández, lo mismo que esos raptos de lucidez en los que la conciencia vislumbra algo real gracias al embotamiento de la comprensión.

De modo que, ahora que estoy en tren de narrarme, no sé muy bien por dónde tomar el hilo que me gustaría fuera argumental, pues si de algo estoy seguro es que llegué hasta aquí sin argumento, o al menos sin un argumento inteligible. Por otro lado también sé que no me apartaré por lo que dure el texto de ciertos episodios formativos, que, además, vendrán de manera absolutamente caprichosa. Porque no hay forma de apartarse de esas huellas: y ahí radica la imposibilidad de recordar. Y quizá en esta vaguedad de la memoria, de mi memoria, se explique el hecho de que yo sea tartamudo [Meret, 2009: 37].

La referencia al personaje de Felisberto, y a las tontas ocurrencias de su narrador memorialista, se impone con tanta fuerza apenas comenzamos a leer *En la pausa*, que parece redundante que Meret lo cite, y nada menos que para comentar la formación de un recuerdo que considera “fundamental”, el de la primera vez que sintió el paso del tiempo.² Tal vez la cita sea una forma de blanquear la deuda acrecentándola, un gesto de agradecimiento y no solo la apropiación de un recurso genuino. No sabemos qué autobiografía hubiese podido escribir este aprendiz de no haber leído a Felisberto, pero hay cosas en la narración de su vida, imágenes que remiten a hallazgos y dificultades intransferibles, que vienen de otros lados, y no solo de otros autores, del empecinamiento en volverse escritor aunque el talento y las ideas sean escasos, de las ganas, que el miedo convierte en necesidad, de “fabricar” textos, como otros camisas, y llevar, donde y como sea, una vida literaria.

2. “Y supe, como diría Felisberto Hernández, que estaba dándole forma a una imagen varada en un fragmento del presente que ya tenía casi la consistencia de un recuerdo” (Meret, 2009: 57).

Todas las autobiografías de escritor se podrían titular *Las palabras*; todas, sin importar el desorden con que aparecen los recuerdos, articulan dos secuencias fundamentales: leer-escribir. Meret pone el lugar común al servicio de la presentación de un destino extravagante, el del autodidacta afanoso pero algo idiota, formado en el temor y el instinto de supervivencia, más que en la confianza en su singularidad. Primero, incluso antes de aprender a leer, fue lector del único libro que había en la casa familiar: un ejemplar del *Martín Fierro* con tapas de madera talladas. Cada tarde, después de apagar el televisor, pedía a la madre que lo bajara y se lo dejase ojear. En ese ritual infantil la memoria sostiene lo que luego será la pasión de una vida: leer con locura, con “desesperación pueril”, para poder ser (un lector de libros). Al cumplimiento de este deseo hay que atribuir la aparición de otro que nunca se sabrá realizado, por el que ingresan a la realidad lo incierto y lo improbable.

“Después, empecé a llenar cuadernos, a sentir ganas de escribir, a sentarme en el banco de una plaza, o a la mesa de la cocina de mi madre, a esperar que apareciera, como quien sueña una llegada, una palabra dibujada con mano de escritor” (Meret, 2009: 12). Esta imagen retiene lo esencial del salto a la literatura: la afirmación de lo intransitivo, en la asimilación de palabra y dibujo, y la de lo impersonal, a través de la sinécdoque de la mano. Pero lo que incide con más fuerza en la definición del escritor como subjetividad titubeante, al borde de la inconsistencia, es el carácter somnoliento e infantil de la espera que interrumpe el curso de lo habitual. Meret pertenece a una clase especial de escritores, la de los que consiguen transformar en potencia literaria las restricciones que impone una enfermedad. La suya, leve y nada prestigiosa, consiste en la suspensión momentánea de la conciencia durante la vigilia: de pronto se queda en blanco, aislado en las profundidades de un vacío interior. Es la *pausa* a la que alude el título de su autobiografía, una tara infantil y una modalidad de la *experiencia del afuera*. Como tartamudear, colgarse de nada supone una aceptación conflictiva de la realidad, de ahí su simpatía con la creación de mundos imaginarios. Meret busca narrarse para salir de la pausa, para interrumpir el espesamiento de la vida sin sentido, y también para llevar al límite los poderes de la suspensión, para proyectarla sobre el mundo de las necesidades y el trabajo, que la rechazan, hasta que el pensamiento y la imaginación cobren movimiento.

A veces creo que, de tener el tiempo suficiente, sí sería un escritor... y que a esta altura ya habría escrito la cantidad de páginas que me hubiera gustado escribir. De cualquier manera, escribo. Y escribir, al menos, me salva de un estado de horrible desesperación (si es que la desesperación pudiera no ser horrible), porque significa que tantos años invertidos en algo inútil quizá me saquen algún día de la pausa en la que vivo. Y lo digo porque eso sí es verdad: vivo en una pausa. Sólo siento movimiento cuando escribo, aunque no sepa bien a qué me refero con “movimiento” [Meret, 2009: 31].

El escritor que duda de su condición, que no sabe si lo que escribe es literatura ni si podrá volver a escribir, se mueve porque está fuera de sí mismo, en la pausa

de la pausa que es un estado de activa suspensión. Como sus poderes son los de lo inútil, la angustia y el temor a fracasar duplican a cada paso la inocencia de las contorsiones. ¿Por qué un escritor de estas características decidiría encarar un proyecto tan poco conveniente para su sensibilidad como el autobiográfico? ¿La oferta de un premio? No es raro que enseguida lo encuentre aburrido y cansador, cuando no imposible. Encerrarse en el mundo de los recuerdos, repetidos hasta la saciedad, no es buen programa para un artista que extrae sus recursos del olvido y la dispersión. A menos que consiga arruinarlo a su manera.

“Los recuerdos que van llegando se ordenan en una suerte de hilera falsa y de ahí no se mueven” (Meret, 2009: 23). La fijeza y la falta de autenticidad se corrigen, por la vía del fracaso, en el descentramiento de la rememoración. Como la inteligencia del autobiógrafo carece de fuerza para dominar con elegancia el flujo de las imágenes, hay recuerdos que se mueven por sí mismos, con encantadora torpeza, desprendidos de los ejes que traza la memoria para organizar la representación. El de los “Piques” que le poblaron las plantas de los pies y el padre tuvo que eliminar; los de Wilson y Michael Jackson, los amigos de la infancia con destinos insólitos (si parecen literarios es por culpa de *Los lemmings*, de Fabián Casas); el de la vez que insultó al instructor de judo: le dijo “profesor chanco”, y el profesor chanco lo expulsó. Todos pertenecen a la primera mitad del libro, la más extensa, que se cierra bruscamente con una digresión: “Estoy asustado. Mi mujer y mi hijo están durmiendo. Mi perra desde el patio ladra en sueños. Y en verdad tengo mucho miedo de que Trementina esté embarazada de nuevo” (Meret, 2009: 50).

Ya sabíamos que el narrador es un “temeroso del pasado”. Lo que la digresión hace sospechar es que tiene miedo de cómo podría repetirse en el futuro la novela familiar que acaba de reconstruir. Los recuerdos más intensos de la primera mitad de *En la pausa*, porque rozan con precisión novelesca una verdad que excede el ejercicio autobiográfico, son los que tienen que ver con las ambigüedades de la presencia materna (“Lo siniestro”) y las paradojas de la identificación con un padre ausente por debilidad (“Comala” y “El que está en Comala”). Ahora que *su* familia podría agrandarse, se reaniman el temor arcaico a ser devorado por lo que protege y los fantasmas del deseo de huir.

A partir de este momento, la referencia al presente o al pasado inmediato gana terreno y la narración se precipita hasta alcanzar un final prematuro. La recreación de los recuerdos infantiles cede lugar a la puesta en escena de los infortunios y las pequeñas victorias del escritor proletario (las sesiones en la pieza del hotel, los ejercicios poéticos sobre la puerta del baño, en la fábrica). Cuando lo extravagante declina en pintoresco (la tertulia en la Biblioteca Municipal), la falta de autenticidad transmite el agotamiento de las ganas de narrarse para “develar experiencias”, el triunfo de la voluntad de objetivación. Hay sin embargo, muy cerca del final, iluminando a contraluz su apariencia arbitraria, la confesión de una certeza por la que el texto recupera su fuerza de acto. La tarde en que “el planchador existencial” abandonó definitivamente la fábrica, experimentó en el cuerpo la verdad de lo irreversible, supo, con alegría y temor infinito, “que jamás volvería a ningún lado”, como si acabara de exilarse de la realidad. La escritura conmemora el aprendizaje



y al mismo tiempo lo revive para que, sobre el punto final, el autobiógrafo acepte la coexistencia de miedo y expectativa que desdobra el presente.

Dejar el hotel, lo sabía, era suspender o desistir de la escritura vivencial. Era cortar con la búsqueda de claridad en la maraña tan pegajosa y turbia de los recuerdos. Y ahora estoy agotado y no sé de dónde me viene esta angustia pesada y ardiente que me late en el pecho. Me acuesto al lado de Trementina y sin que se dé cuenta, porque duerme, le acaricio la panza, que está redonda, dura y hermosa. Mi hijo, que duerme entre Trementina y yo, abre por un rato muy breve los ojos y vuelve a dormir. Es como si se hubiera roto una de las primeras capas que recubren la *pausa* [Meret, 2009: 76].

Una primera lectura de este final, acaso la más acertada, deplora la concesión a la idea de cierre. La retórica dominante en el resto del libro, la de la suspensión, hacía prever algo menos convencional. La segunda lectura imagina que la reconciliación con lo que adviene es tributaria de una verdad a la que el autobiógrafo accedió narrándose. Si jamás volverá a ningún lado, jamás estará del todo en ningún lugar. La ambigüedad que lo despega del pasado aliviana la anticipación del futuro. Hay modos de ausentarse sin desaparecer: es la lección de la pausa.



-
- AIRA, César, “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona” (entrevista), *Pie de página* 1, Buenos Aires, 1982.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- BLANCHOT, Maurice, “Combate con el Ángel”, en *La risa de los dioses*, Madrid: Taurus, 1971.
- DERRIDA, Jacques y ROUDINESCO, Élisabeth, *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- FRIERA, Silvina, “El recuerdo es un paisaje falseado. Entrevista a Diego Meret”, en *Página/12*, Buenos Aires, 1 de setiembre de 2009.
- GIORDANO, Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- MERET, Diego, *En la pausa*, Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- RECOBA, Diego y LAGOS, José Gabriel, “Lo cortés y lo irónico. César Aira y su visión de la literatura rioplatense” (entrevista), en *La Diaria*, Montevideo, 14 de mayo de 2010 (reproducido en: <http://ladiaria.com/artículo/2010/5/lo-cortes-y-lo-ironico/?m=nosotros>).
- SARLO, Beatriz, “Vivir para leer, leer para escribir”, en suplemento Cultura del diario *Perfil*, Buenos Aires, 21 de junio de 2009, p. 6.
- SILVA OLAZÁBAL, Pablo, *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo: Trilce, 2008.
- ZAMBRANO, María, *La confesión: género literario*, Madrid: Siruela, 1995.