

**SOSTENER Y DELATAR: LOS PARADOJALES PROCEDIMIENTOS
COMPOSITIVOS DE LA OBRA *UNA VEZ ARGENTINA*, DE ANDRÉS
NEUMAN.ⁱ**

Ivana Ferigolo Melo

"La única convicción auténtica que
habría que tener es que nada se debe
tomar demasiado seriamente."

Nicholas Murray Butler

"O fio do enredo é mentira
A história do mundo é brinquedo
O verso do samba é conselho
E tudo o que eu disse é ilusão."

Paulo César Pinheiro

La producción literaria del ya conocido y reconocido escritor hispano-argentino Andrés Neuman es amplia y variada, apareciendo tanto en el género lírico como en prosa (cuento y novela). En el género narrativo se destacan las novelas *Bariloche* (1999), *La vida en las ventanas* (2002), *Una vez Argentina* (2003), *El viajero del siglo* (2009), vencedora del premio Alfaguara, *Hablar solos* (2012) y *Fracturas* (2018).



Andrés Neuman

Algunas de sus novelas, a pesar de la variación temática y formal que presentan contienen algo en común. Es recurrente un manejo irónico y/o cínico del lenguaje, que suele, por un lado, desautorizar o cuestionar verdades, creencias, saberes, instituciones, convenciones y, por otro, imprimir humor a las obras, suscitando, muchas veces, la risa. Se trata, sin embargo, de un humor que, en lugar de producir la evasión, amortigua la gracia originada en un primer momento porque, más que descubrir la nada o el absurdo (hecho que vincula las obras de Neuman a esa vertiente narrativa existencialista que se proyecta

en la modernidad) es un humor forjado por una mente o sensibilidad que, parece, ya no ve sentido o no cree en nada trascendente.

En este aspecto, se vislumbra el vínculo de las narrativas de Neuman con una especie de sensibilidad humana capaz de ser comprendida, por las vías de Vattimo (1992), como producto de la experiencia del ser en el mundo contemporáneo nombrado por el autor algunas veces como posmodernidad y otras como tardomodernidad. Se trataría de una sensibilidad o percepción que, delineándose en un contexto donde “la intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad en sus más variados aspectos torna cada vez menos concebible la propia idea de una realidad.” Vattimo (1992, p. 13), encontraría dificultad para creer en algo verdadero (profundo) y capaz de atribuir sentido al mundo, a la vida, a los eventos, a las cosas. De la dificultad de concebir la idea de realidad se genera, obviamente, la impresión de la inexistencia de una verdad o un sentido rotundo, lo que compromete, a su vez, la posibilidad o la acción de afirmarlos.

Esa percepción, que pone en duda la idea de realidad y cuestiona la verdad, tiende a coordinar el proceso narrativo de la obra *Una vez Argentina*, haciendo que ella sea el resultado ambiguo del contradictorio, pero coherente, gesto de fundar mundos dotados de la ilusión de verdad y profundidad que toda obra literaria requiere para sostenerse y para ganar la credibilidad del lector, propensos, sin embargo, a delatarse como universos ilusorios, inventivos, carentes de verdad y confiabilidad.

Tal gesto creativo, que, desde la óptica de Vattimo (1992), podría ser planteado como el resultado de un sensorio humano contemporáneo, que se negaría a sostener lo artísticamente fundado, porque ya no conseguiría creer en la existencia de una realidad o sentido verdaderos, tiende a repercutir en la estructura de la referida obra de Neuman. Es posible suponer, así, que la forma como se estructura *Una vez Argentina* ilustraría un posible comportamiento del género novela cuando algunos de sus principales motes, la búsqueda de un sentido inédito Kundera (2007) o reconstitutivo Lukács (1975) para la existencia, podrían ser tomados, por la mente y sensibilidad que narra, como invención o convención, puesto que la posibilidad de concebir la existencia de una realidad verdadera estaría perdiendo credibilidad.

I. *Una vez Argentina*: ¿Fue o no fue?. No es esa la pregunta.

Una vez Argentina es una novela que, supuestamente, pone en escena, a través de un conjunto de episodios que no siguen una línea temporal cronológica, fragmentos existenciales de muchos de los familiares del propio autor Andrés Neuman, que aparecen en la narración con el nombre que les identifica o les identificó (ya que están incluidos bisabuelos, tatarabuelos ya fallecidos) en la existencia concreta. Además, el narrador es Andrés Neuman. La coincidencia entre el nombre del autor y del narrador sugiere el carácter autobiográfico de la narrativa, generando, en un primer momento, la impresión de que uno de los rasgos de la obra será su compromiso con la verdad histórica de lo relatado, ya que, como señala Iglesias (2010), “[...] lo autobiográfico se justifica en función de las claves de historicidad con la pretensión de atestiguar la verdad de la situación y de los hechos ficcionalizados.”.

La impresión sobre la supuesta naturaleza autobiográfica del relato, que conlleva implícitamente el compromiso con la verdad de los hechos narrados, se refuerza en la obra a medida que el narrador Andrés sostiene, ya en las primeras líneas, disponer de un documento que guiará su escrita: "Cuento con una carta y una memoria asustada. Una carta de mi abuela:" Neuman (2003, p. 15). Sumada al hecho de que en el libro los personajes son personas y el narrador el propio autor, la información sobre la existencia de la carta permite suponer, también, que el proceso narrativo irrumpe del afán, presentado por el autor, de compilar, organizar y, así, conocer de forma más amplia y clara su pasado y el pasado de sus familiares (que llegó o no llegó a conocer) para alcanzar un conocimiento más profundo o verdadero sobre sí mismo. Al fin y al cabo, "tornar conocido lo desconocido produce alivio, tranquilidad, satisfacción". Nietzsche (2010, p. 54). Visitar, recuperar y registrar el pasado de la familia, poner en evidencia partes no tan conocidas de la vida de algunos familiares, con los cuales nunca establecemos contacto a no ser por fotos o comentarios, como sugiere hacer Neuman en *Una vez Argentina*, puede ser entendido como un intento de desvelar informaciones o evidencias que le permitan al sujeto decir con seguridad quién es, de dónde vino y, observando la lógica que condujo o guió la existencia de los demás integrantes de su familia, hasta conjeturar sobre su propio porvenir.

Sin embargo, en la narrativa se dejan ver, también, muchos y recurrentes índices que vienen a contradecir el presunto compromiso del autor y de su relato con la verdad de los hechos, sugiriendo, así, que la intención del narrador, diferente de lo que se propone el narrador de una narrativa autobiográfica, no sería respetar totalmente el contenido biográfico. Cuando habla de la carta de su abuela Blanca, que es probablemente el elemento documental concreto que orientará su relato, el narrador lo hace de la siguiente forma: "Cuento con una carta [...]: blancas las páginas, con los renglones levemente azules, y Blanca también ella." (Neuman, 2003, p. 15). La oración es ambigua. Renglones puede referirse a la escrita. Sin embargo, ante la información de que las páginas son blancas, se abre la posibilidad de conjeturar que los renglones son las líneas y que la carta, siendo blanca (sin contenido), correspondería a una invención del narrador. Ante la ambigüedad creada por el discurso, la ilusión sobre la verdad de los hechos relatados, característica de la autobiografía, va siendo contrarrestada.

La neutralización de esa ilusión de verdad provocada por la presencia de personajes que son personas, por la coincidencia entre autor y narrador y por el indicativo de la existencia de la carta es recurrente en la obra manifestándose de varias maneras. En el libro, antes que empiece literalmente el relato, hay una advertencia que comunica lo siguiente: "Todos los personajes reales de esta novela aparecen como ficciones. Todas las invenciones que hay en ella quisieran parecer probables." En la advertencia, queda sugerida la intención del autor al narrar: ficcionalizar la existencia histórica o real, tornar verosímil las invenciones. Lo que anima la narrativa, indican las palabras de advertencia, es un cierto afán de ficcionalizar o recrear lo vivido, reinventar, quizás, la historia de la familia, borrando las distancias entre lo real y lo ficcional. El relato, en este sentido, se distancia del género autobiográfico de corte tradicional. Sugiere armarse según los moldes de la autoficción, un género muy contemporáneo,

en que, bajo la óptica de Vincent Colonna recuperada por Alberca, "el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre." Alberca (2005-2006).

En el caso de la narrativa de Neuman, se conserva, también, la identidad personal de los integrantes de la familia del autor y la intención del relato, lo que sería una característica de la autoficción, es romper "los esquemas receptivos del lector (o al menos hacerle vacilar), al proponerle un tipo de lectura ambigua: si por una parte parece anunciarle un pacto novelesco, por otra, la identidad de autor, narrador y personaje le sugiere una lectura autobiográfica." Alberca (2005-2006). Ese intento de romper los esquemas receptivos del lector estrechando las distancias entre real y ficcional se hace muy evidente en el relato de Neuman. El narrador recurrentemente se lanza preguntas sugiriendo querer relatar los hechos tal como ocurrieron, pero, luego, se niega a guiarse por ellas. Empieza a narrar, muchas veces, a partir de los fragmentos de la carta de la abuela Blanca, que supuestamente está en su poder. No obstante, el narrador autor luego toma la palabra para sembrar la duda sobre la veracidad de la carta como se puede constatar en el fragmento:

"Voy a tratar de complacer a mis queridos nietos contándoles mi pequeña historia. Conocí a mis dos abuelas, criolla una, francesa la otra." Un relato, sin duda, de comienzo argentino. De esa manera empieza su pequeña novela clásica, que ahora viaja en el interior de la mía.

¿Quiénes somos? Personajes. ¿Es verdad lo que contamos? ¿Es mentira? No son ésas las preguntas. Neuman (2003, p. 28).

El relato parte de la carta de la abuela Blanca, que manifiesta la intención de poner en escena la verdad sobre la familia para complacer a los nietos. El narrador, sin embargo, toma la palabra para decir que la carta, que se ocuparía de narrar la historia de la familia, es una novela que está dentro de la suya. Sostiene además el carácter ficcional de los integrantes de la familia al contestar la pregunta *¿Quiénes somos?(personajes)*. No obstante, a la hora de confirmar si el contenido del relato es ficción o realidad, el narrador disimula la intención narrativa sosteniendo que las preguntas sobre la veracidad o la verosimilitud no le interesan y, consecuentemente, no deben ser las claves orientadoras ni de la composición textual ni de la lectura.

El presupuesto que alimenta el texto es la ambigüedad. Una ambigüedad que se hace visible también en el título de la obra: *Una vez Argentina*, el cual remite tanto a la existencia pasada del narrador autor y de su familia que, a lo mejor, correspondería al contenido de la narrativa, pero, también, a una manera fabular y, por tanto, ficcional de relatar, ya que las fábulas o cuentos, en general, suelen empezar con la siguiente expresión: *érase una vez...* Todos esos elementos instauradores de la ambigüedad tienden a cumplir una función en el relato. Llevar el lector a dudar, a tomar consciencia de que las distancias entre lo "real" y lo ficcional son tenues o ni existen. Hacerlo, además, sensible a la idea de que crear y leer, respectivamente, corresponden a experiencias que

no podrán construir ni transmitir una verdad. *Una vez Argentina* se opone, así, a la manera tradicional de narrar, esa fundada en el principio de que el reto de la obra es crear la ilusión de verdad, la verdad de la obra nombrada en el campo de la teoría literaria como verosimilitud. No es que la narrativa de Neuman sea inverosímil. Todo lo narrado se sostiene. Sin embargo, recurrentemente, el lector es convocado a tomar consciencia de que lo que se está narrando es invención. Lo que parece buscar la obra es imprimir en el lector la consciencia de que la verdad no existe y de que, siendo así, afirmar y sostener la sana ilusión de verdad tomada como presupuesto central de la obra literaria ya no se presenta como un gesto coherente.

Ahora bien, la pregunta que se instala es: ¿por qué el narrador quiere contar (y cuenta buscando, así, la credibilidad del lector), si, al paso, se propone señalar que lo que narra, aunque remita a lo histórico, a lo vivido (debido al contenido biográfico), puede tratarse de una trampa, de una invención? La respuesta, tal vez, pueda ser formulada llevándose en cuenta la percepción o visión del ser que enuncia sobre el mundo. Esa visión está presente en la propia obra y se explicita cuando el autor narrador Andrés Neuman se reporta a sí mismo. Se trata, por lo que parece, de una percepción atravesada por una conciencia que acepta la muerte como fin último del ser, reconociendo, así, la naturaleza inventiva o imaginativa de todo y cualquier presupuesto proyectado como verdad o que se empeña en buscarla. En un dado momento de la obra, el narrador autor Neuman sostiene que:

Desde muy niño [...]. Con frecuencia me asaltaba también una certeza intolerable, la certeza de la muerte. Me costaba discernir ese límite cortante que podría formularse así: no habiendo salvación, ¿por qué demonios la bondad iba a ser mejor que la maldad? [...] Pensar en la muerte no nos hace felices, pero puede obligarnos a intentar serlo ya mismo. Neuman (2003, p. 55-56).

Esa consciencia de la muerte como condición inevitable (no hay salvación) afecta la percepción de la mente que enuncia. Los antagónicos conceptos validados como verdades (mal, bien) pasan a ser tomados meramente como conceptos, creaciones humanas, cuya función, por lo que parece, es llenar y encubrir el vacío existencial comprendido entre el nacimiento y la muerte. La idea de verdad o de realidad se reduce, bajo la percepción del narrador, a invención despojada de profundidad, de forma a no haber distancias entre categorías supuestamente antagónicas como sueño, recuerdo e imaginación, conforme atesta el siguiente fragmento en que el autor narrador admite que tuvo: "Un sueño que fue un recuerdo. Un recuerdo que ya no podía tener, un recuerdo inventado. Pero allí estaba: moviéndose en mi mente, tan nítido que no podía ser mentira." Neuman (2003, p. 195).

Esa consciencia de muerte, al delatar el carácter ficcional (inventivo) de lo que se presume real o verdadero, conduce el narrador autor a cuestionar todo, incluso lo que correspondería tanto a su existencia concreta como a la de sus familiares. Así siendo, el material autobiográfico tomado como referente de la obra no es manejado en el sentido de testimoniar y revelar la verdad sobre el

autor, sino para desautorizar lo que convencionalmente se proyecta como verdad. Se justifica, así, la estrategia de crear la ambigüedad recorriendo a lo autobiográfico, a la carta como testimonio para, al paso, desautorizarlos.

Forjada por una mente que duda de la existencia de la verdad y de la propia realidad, la narrativa *Una vez argentina* enfrenta, para constituirse, una nueva problemática. Su reto central es narrar, crear un universo que no trascienda los límites de la propia escrita, que se sostenga para ganar la credibilidad del lector, pero que resista a ser tomado como conocimiento capaz de encubrir lo que para el autor narrador es la verdadera condición del ser: ser para la muerte (sin posibilidad de salvación). La narrativa de Neuman ya no se nutre del germen que motivó, en la perspectiva de Lukács (1975), la escrita de la novela desde su surgimiento en la modernidad: la búsqueda de un conocimiento o de una verdad redentores en el sentido de indicar la posibilidad de fusión del ser con el mundo (totalidad). La mente que enuncia ya no cree en la existencia de esa verdad, imponiendo a la novela el reto de tener que fundar mundos que, alcanzando una condición de verdad, sean desautorizados.

La realización de tal reto en el plan de la escritura ocurre mediante distintas estrategias narrativas. Una, conforme se mencionó, es la ambigüedad que delata la condición de verdad creada por el empleo de contenidos biográficos. Otro recurso se da por la recurrencia del humor, que actúa en la obra en el sentido de evitar cualquier posibilidad de transcendencia de la realidad dura e inmediata del ser que el relato de ciertos sucesos podría provocar. Al narrar como fue la primera noche del niño Andrés en la casa de su padre, tras una breve separación de su madre, el narrador autor de *Una vez Argentina* lo hace de la siguiente manera:

- Ahora tenés dos casas – dijo mi padre, acariciándome la cabeza-. Vas a ver qué divertido.

Yo le dije que sí y le pregunté a que jugábamos. A lo que vos quieras, dijo él, pero antes hay que bañarse. Entonces pedí que jugáramos al té, como haríamos tantas veces a partir de entonces. El asunto consistía en que yo me metiese en la bañera, y mi padre trajera unas tazas de plástico que guardaba en su cocina secreta. El entraba al baño con aire importante, se sentaba en el retrete y fingía estar en un bar. Escondido en el agua, yo hacía esperar un momento a mi cliente hasta que por fin me ponía en pie: entonces, desnudo y ceremonioso, le preguntaba a mi padre qué deseaba tomar. Él dudaba unos segundos, y luego me pedía un té. A veces era té inglés, otras era té verde o una infusión de manzanilla. Yo le contestaba que enseguida volvía. Y, llenando cuidadosamente una de las tazas de plástico con el agua turbia de la bañera, se la ofrecía estirando el brazo. Mi padre se deshacía en agradecimientos. Fingía probar el té. Insistía en lo delicioso que me había salido. Yo me moría de risa. Mi padre continuaba haciendo bromas y, en cuanto yo me distraía, él volcaba la taza en la bañera para volver a empezar.

Aquella primera visita a su casa fue recelosa, pero también alegre. Después de cenar, le rogué a mi padre que por una vez me permitiese dormir a su lado. Dadas las circunstancias él aceptó.

Esa misma noche, en cuanto me acosté junto a mi padre, lo primero que hice fue meterme en su nueva cama. Neuman (2003, p. 45-46).

En el fragmento lo que se percibe es la recuperación, a través de la memoria, o de la reinención (porque no se sabe hasta dónde va el recuerdo y dónde empieza la imaginación) de una experiencia entre el niño Andrés Neuman y su padre. La escrita, privilegiando la cariñosa, atenciosa y amable postura tanto del padre con su hijo como del hijo con su padre, crea una imagen angelical, ideal del niño Andrés. Una imagen fascinante, capaz de regocijar a cualquiera que venga a interesarse por la vida del autor Andrés Neuman. Esa imagen ideal del autor cuando pequeño es neutralizada por la introducción de un nuevo suceso: el hecho de él haber orinado en la nueva cama de su padre. Además de producir la risa, en consecuencia de la oposición que establece con la condición idealizada del niño, la mención de ese hecho induce al lector a percibirlo como un ser humano normal. El humor se proyecta en la novela como una creación discursiva estratégica en el sentido de bloquear o anular atmósferas, imágenes, realidades modelares o arquetípicas conformadas en la propia obra a través del manejo de la escrita. La narrativa se presenta como una instancia que funda realidades a partir de la representación para, luego, mediante la creación de otras, desautoriza lo fundado, sugiriendo que una manera coherente de narrar cuando el sujeto de la enunciación reconoce la muerte como fin (y vislumbra la realidad como invención), y no se propone ocultarle eso al lector, es producir y deshacer mundos.

Esa dinámica sísifca estructuradora de la narrativa se hace visible de muchas otras maneras, como es posible constatar en un capítulo donde el narrador, fijándose en su pasado argentino, comienza contando que, en "la noche que le siguió al indulto definitivo a las juntas militares" Neuman (2003, p. 195) en Argentina, tuvo "un sueño". Neuman (2003, p.195). Soñó que hombres violentos le detuvieron a él y a un amigo suyo, el gordo Cesarini. El relato de lo soñado es largo, ocupa 6 páginas, en las que el narrador autor no ahorra detalles para contar, como se puede observar en el siguiente fragmento en que los hombres ordenan, por fuerza (pateándole), que él pateé a su amigo, el gordo Cesarini. "¡Pateálo, carajo! – Y esta vez la patada fue tan contundente que me derribó. Quedé de rodillas. El suelo estaba húmedo, pegajoso. Desde su enrejado, inmóvil, el gordo me observaba con un deje atroz de comprensión." Neuman (2003, p. 200).

La extensión de la narración del sueño, la presencia de los detalles, la clareza (todas oraciones en orden directo) y la certeza (verbos en indicativo) crean la ilusión de que lo relatado (que correspondería a un sueño) ocurrió de verdad, haciendo con que el lector tienda a olvidarse de que se trata de un sueño y a tomar lo relatado como un fragmento verdadero que el autor

narrador recuperó de su memoria. El narrador, sin embargo, encierra el capítulo con los siguientes tres versos:

Y entonces, aferrado a la almohada, desperté.
Sudaba. Reconocí las sombras de mi habitación.
Pero no era mentira: todavía estaba allí. Neuman (2003, p. 201).

Si por casualidad el lector, tras haber leído seis páginas, se ha olvidado de que se trata del relato de un sueño, los versos que finalizan el capítulo se lo recordarán. Además, el contenido de los versos establece una nueva ambigüedad. Sugiere que para el narrador autor, el sueño fue verdad (*no era mentira*), porque *todavía estaba allí*. La obra va desvelando la verdad como algo que aparece o que queda en la memoria, como aquello que se experimenta por la imaginación consciente o inconsciente, o sea, como una construcción efectuada a través de la imaginación y del lenguaje. El uso de los versos (recurso formal de la poesía) sugiere que lo narrado es ficción, señalando, así, la ausencia de distancias entre invención y experiencia concreta tornada memoria. Ante esa fusión de recursos, unos productores de impresión de verdad, otros demoledores de esa impresión, la narrativa crea realidades para luego desarmarlas, anulando las posibilidades de haber una separación entre lo real y lo inventado.

Lo que el relato hace, al fin y al cabo, es llamar la atención para la inexistencia de una realidad verdadera o profunda, deshaciendo la certeza que alimentó el pensamiento moderno: la de que "[...] los significantes de la superficie material del mundo nunca son suficientes para expresar toda la verdad presente en su profundidad" Gumbrecht (1998, p. 13). *Una vez Argentina* es producto de una percepción que ya no sería moderna, a medida que reconoce la ausencia o inaccesibilidad de esa verdad o profundidad y, así siendo, se niega a producir un relato que venga a presentar los hechos narrados como verdades o como instancias que aludirían a una realidad profunda.

Se justifica, así, la recurrencia de lo biográfico predominante en la narrativa. Ese contenido es tomado no como mecanismo capaz de llevar a una mejor comprensión de la historia de la familia y de la naturaleza del propio narrador autor. Lo biográfico y lo autobiográfico son explorados como medio para el autor (que no cree en la posibilidad de llegarse ni a una verdad ni a la esencia profunda del mundo) reinventar la vida, esbozar o (re)esbozar siluetas de algunos de sus familiares y de sí mismo a partir de la escrita. Inventar y (re)inventar facetas de las personas que de alguna forma (sea como experiencia sedimentada, sea como información transmitida) habitan en su memoria es uno de los objetivos centrales de la novela, como se puede observar en el fragmento donde el narrador autor menciona que emite ciertas palabras para hacer existir a su tío abuelo Cacho, que no llegó a conocer: "Quizá por eso esas palabras de ahora: para buscarle el cuerpo a mi tío abuelo Cacho, el otro dandy. Para que su silueta esquiva y elegante recupere solidez mientras pasea silbando por el centro." Neuman (2003, p. 148). Y, también, en otra parte de la obra, donde el narrador sostiene que escribe sobre su

bisabuelo Jacobo (el *zeide*), porque no llegó a conocerlo: "Aunque no llegué a coincidir con el *zeide* en este mundo – para eso escribo –, sí conocí en cambio los ojos esmeralda de la *baba*. Neuman (2003, p. 174).

La obra, teniendo como uno de sus desafíos centrales la producción o (re)producción de los integrantes de la familia del autor y de él mismo, a través de la imaginación y de un manejo creativo de la lengua, noveliza, performantiza, esteticiza lo biográfico, siguiendo la tendencia de la autoficción, que, según Iglesia (2010), corresponde a una formalización asumida por la novela en la postmodernidad, a partir de la cual "el autor se propone dar secuencia a la vida en la obra a través de artimañas creativas materializadas a partir de la escrita y de la imaginación" Iglesia (2010). Así, se justifica, también, la fragmentación o discontinuidad temporal con que son relatados los episodios supuestamente correspondientes a la existencia de las personas (personajes). Ya no interesa la secuencia de la vida de sus familiares, sino la fundación y eternización de algunas facetas existenciales a partir de un relato en que la memoria es tamizada o recreada por la imaginación del narrador autor (que no es el Andrés personaje, el niño que nació y vivió por un tiempo en Argentina, sino el que enuncia) provocando, así, la estetización de los personajes, como se puede constatar en la bella imagen del tío abuelo Cacho producida por el narrador, desde el momento de la enunciación, mediante un proceso de adjetivación (silueta *esquiva y elegante*) pautado en la oposición de sentidos y a partir de la recurrencia a la metonimia (*silueta [...] pasea*), recursos típicos del lenguaje poético.

II. La razón de ser de *Una vez Argentina*

Ahora bien, se percibe que el sentido del hacer novelesco en *Una vez Argentina* se disloca en relación a la razón de ser (preponderante) de la novela en la modernidad. Su formalización no está orientada por el interés en descubrir "una parte hasta entonces desconocida de la existencia" Kundera (2007, p. 16), propósito esencial de la novela, según el referido autor checo, y determinante, en su perspectiva, para que este género no se torne inmoral. Producto de una percepción (la del narrador autor) que tiende a dudar de la posibilidad de aclarar, desvelar, descubrir, una vez que reconoce la muerte como condición final del ser y cuestiona tanto la idea de verdad como la de profundidad, la razón de ser de *Una vez Argentina* ya no es descubrir partes oscuras de la vida, sino producir, crear la existencia. ¿Para qué? Para que personas puedan existir, aunque sea como seres de lenguaje (personajes), permitiendo que el autor las encuentre, las sienta, las conozca, aunque consciente de que se trata de una fábula. Narrar de forma auténtica en el sentido de autenticidad defendido por Nietzsche (2010), o sea, fabular, sabiendo que se fabula o soñar, sabiendo que se sueña, es el propósito que nutre *Una vez Argentina* y que tiende a proyectarse como una alternativa para que la novela continúe narrando cuando el sujeto que enuncia adquirió conciencia de la muerte y cuestiona tanto la idea de profundidad real como la de verdad.

Alimentada por esa razón, la novela, por un lado, pierde densidad. La fábula se torna rasa a medida que lo creado no busca ni tantea lo profundo. Por

otro lado, se exagera el ejercicio de la imaginación, viabilizando la creación de escenas que, juzgadas a partir de termómetros racionalistas, rozarían lo inverosímil, como la narración del suceso que da inicio a la narrativa *Una vez Argentina*, en el que el narrador autor (re)crea, con mucho humor, la escena de su propio nacimiento:

Cuando nací, mis ojos estaban abiertos y no tuve a bien llorar. Era un mediodía de enero de 1977. [...] Hombre desconfiado, el médico me alzó y me examinó al trasluz, como si en vez de mí se tratara de una gruesa hoja de papel. Yo le respondí con otra mirada [...]. Seguía sin llorar como era debido. [...]

El doctor Riquelme me encontraba demasiado plácido, teniendo en cuenta las circunstancias. Era preciso que mis pulmones dieran señales de funcionar correctamente. Como él no estaba dispuesto a emplear la violencia, comenzó a hablarme en un susurro comprensivo: Andrés, Andresito, ¿por qué no llorás, eh? Un poquito, digo. Nada más un poquito. Dale, llorá. Dale. Mi madre nos contemplaba conmovida [...] Señora - anunció de pronto el médico -, este bebé no llora y tiene que llorar ya mismo, ¿entiende? ¿Y qué hacemos?, se preocupó mi madre. El doctor Riquelme, que tal vez se disponía a hacerle a mi madre la misma pregunta, se volvió, le lanzó un gesto feroz a la partera y a continuación me levantó a la altura de su frente, encarándose conmigo. Se encontró con dos ojos redondos y distraídos. Yo seguía obstinado en guardar silencio. Entonces el doctor Riquelme no tuvo más remedio que gritarme: ¡Llorá, carajo, la reputa que te parió! Al instante, las lágrimas comenzaron a inundar mis ojos grises de gato miope.

Junto a la camilla, entre las piernas aún abiertas de mi madre, la partera observó en voz alta:

- Es así, nomás. Ese chico va a ser hijo del rigor. Neuman (2003, p. 15-16).

Lo que se constata en el fragmento es el relato del nacimiento del propio autor Andrés Neuman, que lleva a cabo el narrador en el momento que enuncia, o sea, muy alejado del tiempo en que supuestamente ocurrió el hecho narrado. Él parte de lo autobiográfico (la fecha de nacimiento coincide con la del autor Andrés) y utiliza la variante lingüística porteña, imprimiendo, así, una dimensión verídica a la escena. Sin embargo, distanciado temporalmente, (re)crea el suceso recurriendo al humor. Lo que era para ser algo dramático y desencadenador de un denso análisis psicoanalítico del nacimiento, es desdramatizado por el humor, suscitando la risa. Se percibe que el objeto principal de la narrativa es la producción de escenas existenciales en que el narrador autor se permite (y permite al otro) reír de sí mismo. El humor desacraliza el glorificado hecho de venir al mundo. La expresión *ojos de gato miope* abre, a su vez, la posibilidad de pensarse que el niño Andrés no llora porque no ve con claridad el entorno. Queda sugerido que venir al mundo no es una bendición, sino la inserción en la experiencia del sufrimiento, del rigor

(*llorar es la condición primera*), y que si uno no llora de inmediato es porque no ve.

No obstante, en lugar de dramatizar el sufrimiento del acontecimiento, de llevar el lector a tomar consciencia de lo costoso que es vivir, como solía hacer la novela del absurdo, el narrador lo desdramatiza a través del humor. La narrativa explicita la desgracia existencial sin drama, sugiriendo que no hay reversibilidad para la condición humana, y que no resta otra alternativa a no ser fabular, reír, aunque se esté consciente de que la risa, la fábula no proporcionarán la superación del dolor.

Tanto esos paradójales procedimientos creativos, que hacen de la narrativa una instancia de explicitación y suspensión momentánea (a través del humor) de la amarga condición del hombre, como la exploración de la imaginación que noveliza lo biográfico cumplen la función de desvanecer convicciones en las que se funda la vida. La creación en *Una vez argentina* no está a cargo de la afirmación de realidades o de sentidos otros, sino de crearlos para delatarlos, para revelarlos como convenciones y, por tanto, como producciones humanas encubridoras de la condición mortal del ser. La referida novela sigue permitiendo que el lector viaje en el mundo de las fábulas narradas, que experimente otras realidades, que ejercite la imaginación, cumpliendo así uno de los papeles más fundamentales del arte: permitir que el ser alcance nuevos vuelos, que revise su realidad a partir de otras lentes. Lo fuerza, sin embargo, a tomar consciencia de que todo es fábula, de que la propia idea de realidad una es creación y, no sosteniendo nada en cambio, disemina la semilla de la duda, tan necesaria para hacer frente a un mundo como el actual, en que para que se reproduzca la producción y el consumo desenfrenados, el gesto de cuestionar o de dudar debe extinguirse. La novela, siendo producto de una sensibilidad vinculada a los tiempos actuales, a medida que cuestiona convicciones y la existencia de verdades redentoras, no orienta, no ofrece, no descubre un sentido nuevo y redentor para la vida. La paradoja de desvelar la nada a partir de un proceso de creación (y, por tanto, de fundación) es su reto y en esto encontramos su razón de ser. En tiempos en que el gesto de sostener la profundidad de las cosas, de los fenómenos y del universo se complica, en la óptica de Vattimo (1992), debido a la excesiva impresión de transparencia del mundo que generan los *media* a partir de la circulación de múltiples y contradictorias imágenes, delatar, dismantelar convicciones, reírse de la condición humana, recrearla mediante un juego con el lenguaje, se proyectan como grandes alternativas para la novela seguir narrando. Es en eso que apuesta *Una vez Argentina* siguiendo por las veredas de la autoficción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? In:___ *Cuadernos del Cilha*, nº 7/8, (2005-2006). Disponible en: <<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>> Acceso 11 ab. 2014.
GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

IGLESIA, Alicia Molero de la. *Figuras y significados de la autonovelación*. Disponible em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>> Acceso en: 12 dez. 2010.

IGLESIA, Alicia Molero de la. *Autoficción y enunciación autobiográfica*. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--8/html/02560848-82b2-11df-acc7-002185ce6064_24.htm#I_24>. Acceso en: 10 mar. 2011.

IGLESIA, Alicia Molero de la. Los sujetos literarios de la creación biográfica. In: ____ *Biografías literarias (1975 – 1997)*. Madrid: Visor Libros, 1998.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets Editora, 2007.

LUKÁCS, George. *A teoría do romance*. 2ª Ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

NEUMAN, Andrés. *La vida en las ventanas*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 2002.

NEUMAN, Andrés. *Una vez Argentina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

ⁱ Esse artigo é resultado de pesquisas desenvolvidas durante a execução do projeto *Para além das fronteiras: aproximações entre narrativas Latino-americanas contemporâneas* financiado pelo CNPQ durante o triênio 2015/2018.