

## **La autobiografía como demanda**

*Nora Domínguez*

*ILH, IIEGE*

El *Premio Indio Rico*, destinado a jóvenes argentinos menores de 35 años, estableció en 2008 un concurso de Autobiografías. La fórmula de la convocatoria que ligaba requisitos de edad y tipo de escritura tal vez encerrara la idea de que los jóvenes menores de 35 años precisan de un estímulo especial para acceder o integrarse en el mercado editorial, más proclive a dar prioridad en sus catálogos editoriales a los autores consagrados. No creo que éste haya sido el motivo. Una cantidad de indicios de la cultura actual revelan el valor dado a lo joven y tienen a estos (cineastas, directores de teatro, escritores, fotógrafos) como protagonistas activos de apuestas estéticas no siempre de igual calidad en la renovación formal que se proponen.<sup>1</sup> En el terreno de lo literario esta irrupción juvenil exhibe un repertorio de nombres que experimentan con fábulas realistas, con incursiones en la ciencia ficción, con registros de voces y tonos de lo popular. Pero, sin duda, los sondeos subjetivos de la primera persona engrosan el colchón de mayor volumen. Más allá de la aparición de un premio, la inclinación a lo autobiográfico es un dato ineludible de la cultura actual. La crítica tanto periodística como académica ha ido acompañando este proceso que no promete clausuras, aludiendo a un giro autobiográfico (Giordano, 2007) o un giro subjetivo (Sarlo, 2005). La tendencia, como sabemos, no es exclusivamente nacional.

El brote expansivo de títulos, nombres y modalidades alcanza también a editoriales de perfiles diferentes y recaló, como estamos viendo, en premios literarios que solicitan “autobiografías”. Así se confirma una vez más la idea de que los contenidos del género son profusos y variados y que es posible emplazarse en sus

---

<sup>1</sup> Pienso en *Mi vida después* de Lola Arias, la obra que retoma la vida de 5 jóvenes, hijos de padres que vivieron los 70, y que hace de la puesta en escena de esos relatos quebrados, superpuestos, discontinuos el eje de la propuesta estética. También *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti que pone en escena alternadamente sobre un escenario giratorio la historia de 4 jóvenes en los inicios de su vida profesional y afectiva que actúan sus propias historias pero también son narrados por una voz en off que los interpreta.

contornos para poner en relato una vida propia e inventada, corta o larga, que arrastre uno o varios nombres y una cuidada y extravagante singularidad. Esta demanda de ficciones del yo ya estaba implantado en diferentes paisajes culturales gracias a las estrategias del mercado editorial que junto al desarrollo de las nuevas tecnologías exigían y exigen historias ocultas de sujetos anónimos, un aumento de testimonios y su incesante difusión de primeras personas en blogs y fotologs. El programa mismo del premio claramente partía –no podía ser de otra manera- de un cuestionamiento del género. Lo demuestran los nombres del jurado elegido (Edgardo Cozarinsky, María Moreno y Ricardo Piglia) y la institución: Estación Pringles. Este proyecto de utopía literaria y experimental, creado por Arturo Carrera y César Aira<sup>2</sup>, proclamaba desde su fundación una apertura de formas y experimentos. Es decir, instalaba una cierta demanda. Como producto de ese concurso se publicaron en la editorial Mansalva la novela ganadora, *En la causa* de Diego Meret y *Una idea genial*<sup>3</sup> de Inés Acevedo, que obtuvo la primera mención. Con pocos o nulos antecedentes previos de sus autores en el campo literario, los dos textos reconstruyen a través de recorridos fragmentarios y no cronológicos, el terreno ineludible, variable y entrecortado de las escenas infantiles, los relatos familiares, los encuentros con la lectura y los libros que dan consistencia a una vida de escritor-a. Los textos dan forma a la narración de la experiencia de un yo que se reconoce ajeno a la duplicación y distante de cualquier recreación mimética.

Las novelas de Meret y Acevedo modulan los episodios claves que como bloques de subjetivación de los futuros escritores se narran en clave masculina o femenina y comparten cercano orígenes de clase. Se trata de jóvenes cuyas infancias y adolescencias transcurrieron en los ochenta y comienzos de los noventa en el seno de familias de clase media empobrecidas. La de Acevedo afincada en un pueblo del centro de la provincia de Buenos Aires; la de Meret instalada en localidades del oeste del conurbano o en barrios de la capital. La figura del escritor de origen proletario da pie a la reconstrucción de escenas de trabajo fabril en las que las horas que el adolescente pasa planchando telas están también dedicadas a imaginar poemas que luego se escriben en las puertas del baño de la empresa. Para Alberto Giordano, Meret entra más a la literatura “por los suburbios, no moviliza los estereotipos del imaginario populista, ni

---

<sup>2</sup> Funciona en el pueblo del mismo nombre de la provincia de Buenos Aires. Se plantea como “una estación más de la red global” e invita a “sumarse a un proyecto rizomático, la elaboración de un circuito donde lo infinitamente local y lo ínfimamente global se enlacen, cambien sus lugares y sus formas”.

<sup>3</sup> Meret, Diego. *En la pausa*. Buenos Aires, Mansalva, 2009 y Acevedo, Inés. *Una idea genial*. Buenos Aires, Mansalva, 2010

responde a las pretensiones del arte de vanguardia. Ni exaltación de lo bajo, ni mezcla calculada de lo alto y popular. La recreación de vivencias anómalas se beneficia mucho con esta suspensión del horizonte moral<sup>4</sup>. Efectivamente esta suspensión es la que se impone o se realiza con la idea de pausa que, además de una rareza de orden mental, también rodea el horizonte de la política.

El título de la novela *En la pausa*, parece colocar al tiempo como problema a explorar. Sin embargo, son los espacios los que retienen mayor significación y encuadran el orden de los episodios de modo que las pausas que el narrador describe como lagunas del pensamiento, suspensiones de la atención, derivas de un niño desatento o de un joven que dice no saber pensar, van armando un encadenamiento que enlazan vida y escritura a través de entradas y salidas, abandonos y llegadas por diferentes lugares.

La escritura dice lo saca de la pausa, que tiene su origen en una disritmia infantil y que reaparece en situaciones confusas, novelables para esta voz que entonces presenta esas escenas del “idiota consumado” que recalcan transformadas en las escenas rutinarias del obrero textil que ve en ellas un anticipo del afán de escritura que también actúa como una invasión y ocupación del deseo.

“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 en algo inútil quizás me saquen algún día de la pausa en la que vivo. Y lo digo porque eso sí es verdad: vivo en una pausa. Solo siento movimiento cuando escribo, aunque no sepa bien a qué me refiero con “movimiento”. Y aunque sepa que soy limitado mentalmente, estoy seguro de que no en todos los casos la inteligencia fabrica buena literatura. La mía no es ni buena ni mala (puede que sea mala pero no me animo a afirmarlo) pero es una literatura hecha contra reloj. Es un vicio que me agarré por tantos años, pienso de obrero textil” (31)

Así, las pausas, intervalos del tiempo, enhebran situaciones, ambientes, espacios y sobre todo las marcas de una subjetivación que se piensa a sí misma por lapsos. La novela arranca con la referencia a la casa (“La casa donde nací, como la de tantos amigos del barrio, era casa de un solo libro”, 9) a la lectura y a la calle de los años del menemismo, un lugar repleto y vacío porque no se sabe a dónde se va y si se va hacia algún lado pero “el único lugar posible era la calle... y en la calle no pasaba nada... sin embargo, parecía que todo podía pasar. Estábamos como vaciados” 12). El personaje camina, viaja, se traslada sin saber bien a dónde va y esta es la imagen dominante del sí

---

<sup>4</sup> Giordano, Alberto “Tal vez un movimiento. Sobre *En la pausa* de Diego Meret” en *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011, pp. 49-57.

mismo que exhibe. El recorrido del texto, como el del narrador, en el final busca “completarse”, afincarse en un interior. En el último episodio mira el mundo desde su cama, que comparte con su hijo y con su mujer embarazada. Dice que en ese estado al que arriba parece haber roto una de las primeras capas que recubren la pausa (76). Entre el comienzo y el final otros sitios se destacan: la fábrica, el “fitito” de la madre, el pueblo de Corrientes donde vive el padre, el baldío y el cuarto de pensión que alquila por horas para poder escribir. Ninguno de estos lugares son nimios ni insignificantes, por el contrario se construyen como espacios simbólicos no de una iniciación porque el texto no se muestra comprometido con su tono y su régimen sino de una configuración subjetiva definida por el carácter de lector y escritor en el que quiere entrar el joven escritor.

La descripción de las escenas de escritura que transcurren en el cuarto de hotel son los sitios de la autorreferencia textual, de la reflexión sobre la experiencia de escribir, de los dilemas entre narrarse o construir una autobiografía, de dar vueltas sobre lo mismo, del narrar el pasado reciente o narrar la infancia. Entre estos fragmentos se incluye la novela del joven proletario, que al duplicar la figura enfatiza narrativamente las conexiones entre trabajo y escritura, vida y vida literaria.

Por su parte, *Una idea genial* es la autobiografía de una joven nacida en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, Napaleofú, cruzado por rutas que lo mantienen más o menos cercano a Tandil, Balcarce o Mar del Plata. El texto trabaja el desafío a esta localización geográfica desde una tensión entre lo próximo y lo distante que constituye también una perspectiva de escritura. La vida familiar en ese paisaje rural es alterada por las peripecias económicas de una pareja con cuatro hijos y pocos recursos económicos que vive de la renta de veintisiete hectáreas, no acierta en sus proyectos tanto con el trabajo de un tambo como con la máquina que lo iba a hacer producir, prueba con ir a la ciudad y volver y con otra serie de planes que igualmente fracasan. El mundo de referencias conjuga un paisaje rural afectado por inundaciones y pobreza en los años 80 del último siglo con la perspectiva de una hija de padres de clase media empobrecida que imagina y sabe con igual fuerza que quiere ser escritora, que tiene que trabajar para ganarse la vida y que quiere salir de ese ámbito.

El texto trabaja combinando e interrelacionando la autobiografía, el *Bildungsroman* y el diario íntimo. La forma “diario” recurre a veces a fechas; a veces, no. La cronología es irregular, arbitraria. Para una narradora de veinticinco años una entrada puede abarcar un año completo, 2005, otra avanzar en una vejez imaginada,

2008-2053. El decir autobiográfico se sigue no tanto en el respeto a la forma diario y a su uso regular de comienzos temporales que circunscriban un determinado período sino a la construcción de un verdadero relato de vida adecuado a nacimientos, muertes, traslados, duelos y a las escenas que los contengan.

Los fragmentos se suceden por saltos que, prescindentes del registro ordenado de fechas, adoptan un ritmo veloz sobre todo cuando la narradora se va acercando a la adolescencia y emprende sus estrategias para “ganarse la vida”. Esta preocupación deja ver un cuerpo adolescente que va y viene por las páginas, descubriendo las oportunidades laborales y culturales que ofrece una ciudad de provincia. Una inserción precaria e inconstante que impone una alternancia acelerada por recuerdos, escenas, descubrimientos que van dando forma a una experiencia corporal, afectiva y de escritura. Si en general, los diarios y las memorias de escritores no dejan de hacerse cargo del relato de esta experiencia que los define como sujetos, *Una idea genial* encara de manera fundamental, por parte de alguien que aún no lo es, la premisa y afirma al final del capítulo llamado “La virginidad es un tigre de papel”, en directa alusión al libro del escritor Jorge Di Paola, su novio: “Considero a esta biografía el último grito de mi adolescencia” (83)

Pero el texto no pregona ningún manifiesto. Ni siquiera el que ata la escritura con el cuerpo porque si en este fragmento volcó en el título una cita literaria sobre la virginidad, en el mismo episodio se ocupa de la anécdota que reconstruye ese hecho: la extirpación de un himen gigante en un consultorio médico. La historia se encarga de afirmar que, las edades, las etapas de la vida, los aniversarios importan pero pueden deslizarse entre la vida y los anticipos literarios. Sin embargo, las cargas simbólicas que arrastran y prometen los aniversarios se inscriben como dolor y vacío en el comienzo y en el final de la autobiografía. La primera imagen que tenemos como lectores es la de una joven de 25 años que informa que sus padres ya murieron, enseña español a extranjeros en Buenos Aires, está preocupada por cumplir con las clases y las deudas, enfrenta dificultades para cobrar un cheque, se siente inepta porque no maneja el tiempo y tiene miedo de morir por una gripe que se repitió en el aniversario de la muerte paterna. La última es la de las hermanas visitando esa tumba del padre y la voz de Inés preguntándose si verdaderamente los padres se mueren. Entre la tumba sin identificación y sin florero, entre la “dejadez” y la distracción se narra no solo el dolor de las pérdidas sino los “trabajos” realizados para superarlas. En el centro, en el corazón

de esta experiencia y de su escritura están los efectos corporales y la comprensión de que las fechas no son artificiales:

Aniversarios. Así continué hasta llegar al primer aniversario real, anual. Puesto que antes de un año, la muerte de mi padre no era real. Era una muerte que se iba renovando mes a mes. Pero después de un año *voy a estar frita*, pensé. Antes creía que las fechas eran algo artificial. Nada más falso. Las fechas son como una trampa que dicen bam, ¡aquí llegó tu hora! Y ¡trac!, como un reloj nos enfermamos. Sabido esto, era justo esperar el primer aniversario con temor. Pero no pasó nada. (15-16)

Los datos sobre tumbas y muertos enmarcan al texto y circunscriben el espacio de la orfandad convirtiéndolo en un lugar simbólico desde el que se percibe el mundo, desde donde se narra y desde donde el yo se lanza a conquistar el futuro. En un texto de estas características en el que la marca autobiográfica es parte de un artificio a cumplir, el relato de iniciación se vuelve dominante. La mirada de la niña se va ajustando a sus edades, los diez años traen las primeras composiciones, los éxitos escolares, las representaciones con la hermana, los concursos que la motivan a las “competencias”. El texto va construyendo sus escenas, las que convalidan el lugar común literario de la futura escritora:

Con esta idea en la cabeza durante sesenta kilómetros volví a mi casa, entré al comedor y busqué una mesita. La encontré. Un mueble funcional plegable, de madera plastificada, modulable, con unos paneles que si los querías modular te agarrabas los dedos y que abajo tenía revistas *Muy interesante* amontonadas. La instalé en mi cuarto y me senté a escribir. Al final de la tarde el cuento estaba terminado (63).

El acto constituye la “idea genial” que le da título a la novela. La segunda de las escenas corresponde a los 15 años, ella y su hermana melliza habían preferido una computadora en lugar de la fiesta. La adolescente mantiene una rutina estricta, combina la escuela con el trabajo y la escritura:

La computadora estaba en nuestro cuarto. Pasé lindos momentos. En invierno era el lugar más calefaccionado de la casa. Mi hermana estaba sentada en su cama haciendo la tarea, mi papá en una silla tomando mate, mi mamá planchando, mi hermano en el cuartito de al lado con la puerta abierta, dormía la siesta, y yo rodeada de mi familia, sin hablarles, escribía. Para que no pudieran leerlo, tenía una letra diminuta, y todos los documentos estaban con contraseña. Mi mamá me hacía chistes ¿qué escribiré?, decía en voz alta, pero a pesar de que yo era hosca, esta situación no me molestaba, todo lo contrario, era como si darles la espalda me impulsara a seguir escribiendo, como un motor. (97)

La narradora precisa dar la espalda al elenco familiar que, sin embargo, la rodea y provoca a seguir. No va detrás del interior burgués que representa el “cuarto propio” pero sí de una escena equivalente que ofrezca las condiciones materiales de la escritura. Más adelante en medio del tránsito social de los primeros reconocimientos dirá: “Mi

enorme fuerza de trabajo a bajo costo fue calurosamente bienvenida” (103). El motor enciende el deseo y le da sentido a la contienda, los concursos literarios, los torneos bonaerenses parecen a la orden del día en estos paisajes semi urbanos de provincia y la joven está alerta.

Al costado de esa vigilancia, el mundo de la imaginación, del pensamiento y de la creatividad se abre oscuro y diáfano al mismo tiempo pero siempre potente. En el caso de esta joven que escribe en el tiempo improductivo de una siesta en un pueblo de la pampa, el grito precoz se hace impaciencia y dirección, necesidad de cumplir con el texto que tiene entre manos para llegar al concurso y lograr el premio. En ese trayecto el afán de escribir tuerce el sentido de los débiles controles familiares y se dirige hacia el afuera del rancho, del campo, del pueblo y de los torneos que le dan sentido a la vida y ofrecen viajes y la posibilidad de otras experiencias y compensaciones.

Las dos imágenes de la mesita desplegada en el ambiente familiar son tan fuertes y fundantes que arrastran no solo a ese sujeto futura escritora que se revela al lector sino a la escritura misma de esta novela. Porque si esas dos escenas tocan a la imperiosa necesidad de escribir en un clima que requiere de esfuerzos arduos también se ligan con el motor general del texto que construyó su fibra de dolor, orfandad y pérdida en los encuadres del comienzo y el final. Una novela que arranca con un capítulo al que denomina “Aniversarios” y dice: “Empiezo a escribir esta novela de nuevo. Será depresiva...” (7) se retoma a sí misma, vuelve con la fuerza del aniversario para reiterar una forma de entenderse con el tiempo, un regreso, un pliegue, una potencia de esa forma.

El texto de Inés Acevedo manipula el imaginario autobiográfico en su versión femenina aludiendo a la serie de datos casi inamovibles que lo definen y conforman su abigarrado conjunto: la autorreferencia al nombre propio y a los inventados linajes, las series familiares y sus improntas, las referencias al cuerpo, a sus usos, preocupaciones y desvelos, los hitos sexuales, la alusión a las escenas fundantes que dan lugar a una sensibilidad o anticipan una profesión, la toma de posición frente a maternidades e hijos, el regreso a los espacios y tiempos de la niñez y la adolescencia, el encuentro con el novio escritor, el énfasis en la propia rareza o singularidad. No falta ninguno de esos cotos de experiencia pasados por un ritmo narrativo vital, acelerado, de genuina convicción que imita la urgencia de la narradora por salir del campo, por ganarse la vida. En Meret tampoco faltan estos signos pero hay una demora, una intención más aguda dirigida a acoplarse a diálogos literarios.

*Una idea genial*, más allá de algunas citas y nombres de escritores, no desarrolla un lenguaje literario que se ocupe de esas faenas, es decir, de la cita desviada o de la transgresión literaria. Su fuerza discursiva está en un trabajo con la inminencia del presente y del sentido que haga visible y con la fuerza del intercambio que el yo establezca con el mundo. Por el contrario, la novela de Meret se propone desde el comienzo un tono reflexivo que piensa sobre los términos ineludibles que el decir autobiográfico le impone: la idea de experiencia, la de una escritura vivencial, los avatares de la experiencia de lectura y las ideas acerca del tipo de narrador que es posible diseñar en el centro de ese mundo de percepciones. Desde Martín Fierro a Russell, pasando por Borges y Andrés Rivera y los Lamborghini, Felisberto Hernández ocupa un lugar destacado. La travesía sin embargo acaba en un encierro para el autobiógrafo que, aunque desde el punto de vista de la eficacia narrativa llega de manera feliz, queda encerrado en el cuarto familiar y en un mundo literario. Una pose y un emplazamiento casi femenino que, como la misma novela se había encargado previamente de apuntar, puede cubrirse de ribetes antropofágicos.

Estas autobiografías disponen los objetos y las imágenes del mundo conocido para nosotros, testigos de los años 80 y 90, desde perspectivas que se aprestan a modificar nuestra mirada sobre este entorno que nos incluye. No son radicales en su propuesta estética y/o política. Son tal vez lo que Rancière llama ejemplos de “arte modesto, no solamente en cuanto a su capacidad de transformar el mundo, sino también en cuanto a la afirmación de la singularidad de sus objetos”<sup>5</sup>. Sin embargo, como Rancière también señala, ensayan nuevas distribuciones del espacio autobiográfico que contribuyen a crear nuevos lazos entre individuos y, por ende, nuevas formas de la política. Tal vez sea desde este punto de vista que es posible entender ese espacio heterogéneo de las identidades jóvenes que circulan y fabrican la cultura del presente organizando formas de la experiencia como una manera de dar sentido a esa experiencia y, en estos casos, a la experiencia con la escritura. Asimismo dan lugar a unos personajes y unos marcos de percepción con escasos antecedentes en los textos autobiográficos de la literatura argentina.<sup>6</sup> Colocados en relación con esta tradición literaria y sus diferentes franjas, resultan sin duda novedosas, portadoras de aire fresco.

---

<sup>5</sup> Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005, 15.

<sup>6</sup> Pienso en series contextuales diferentes. Por ejemplo, si la serie son las autobiografías escritas por mujeres, el texto de Acevedo trae un aire fresco en el entramado de representaciones: una joven nacida en 1983 (es decir, una temporalidad muy cercana); un ámbito rural marcado por la escasez; y el espacio del

---

trabajo como lugar simbólico a conquistar ligado con la escritura. Si se toma este último aspecto, esta novela podría ligarse con otros textos de iniciación que, llevados por una enunciación en primera persona también narraban el choque entre una subjetividad pueblerina que llegaba a Buenos Aires dispuesta a desafiar ese entorno y a ser desafiada por el descubrimiento del sexo, de la ciudad y de la literatura. Me refiero a *Nanina* (1968) de Germán Leopoldo García. Por último, si se atiende al espacio rural de la provincia de Buenos Aires, creo que las “ficciones autobiográficas” de César Aira como *Cómo me hice monja* o *El tilo*, operan como un terreno de exploración literaria disponible como objeto de reappropriaciones y citas. Giordano, por su parte, al referirse a esta novela ( a la que también liga con la escritura de Hebe Uhart) la coloca en otra “familia cultural” en la que incluye a Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y Dalia Rosetti –seudónimo de Fernanda Laguna), como un grupo que en sus peripecias lúdicas y narrativas asume una idea de frivolidad como posición ética. Ver Giordano, Alberto “Digresiones sobre la voz narrativa. De Hebe Uhart a Inés Acevedo”, en ob.cit, pp. 59-76