

Monografía LETRAL, nº 3 financiada por el Ministerio de
Innovación y Ciencia y por la Consejería de Innovación,
Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía

© Iberoamericana, 2012
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2012
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 439

ISBN 978-84-8489-699-9 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-750-3 (Vervuert)

Depósito legal: M-38020-2012

Diseño de cubierta y páginas interiores: Carlos del Castillo

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO
9706

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

Impreso en España por Publidisa

Entre la Argentina y España

El espacio transatlántico
de la narrativa actual

ANA GALLEGO CUIÑAS (ED.)



Iberoamericana • Vervuert • 2012

Índice

Introducción

Argentina-España, ida y vuelta	
ANA GALLEGO CUIÑAS	11

I. Principios sin final: intercambios, traducciones y narradoras entre dos márgenes

Entre dos orillas. La narrativa argentina contemporánea (Ida y vuelta con España).	
ROBERTO FERRO	29
“Rabie Garcilaso”: nación, traducción y errancia en Argentina.	
JULIO PRIETO	47
Narradoras argentinas y españolas hoy.	
Lecturas de Pola Oloixarac y Mercedes Cebrián.	
ERIKA MARTÍNEZ	61

II. Cruce de géneros narrativos: minificción, diario y ensayo

Argentina-España: hacia una lectura transatlántica de la minificción.	
FRANCISCA NOGUEROLO JIMÉNEZ	79
La ficción diarística argentina en el siglo XXI.	
DANIEL MESA GANCEDO	101
Notas de malos lectores.	
ANDREA VALENZUELA	143

III. Articulaciones interdisciplinarias de la narrativa actual: cine, arte y tecnología

Cleptomnesia: el robo de la memoria en <i>El viaje vertical</i> de Enrique Vila-Matas y en <i>El pasado</i> de Alan Pauls.	
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ	159

Fueye: una novela gráfica sobre las relaciones transatlánticas.	
GRACIA MORALES ORTIZ	177
Ciberliteratura argentina en papel: escritura y tecnología en <i>La vida en las ventanas</i> de Andrés Neuman y <i>El púgil</i> de Mike Wilson.	
JESÚS MONTOYA JUÁREZ	197

IV. Formas de narrar el mercado: antologías, editoriales y premios literarios

De antología: resistencias, hispanismos, puentes y cuentos trans-.	
PABLO BRESCIA	229
Independientes. Editoriales, experiencia y capitalismo.	
JOSÉ IGNACIO PADILLA	243
De naturalezas dobles: los premios literarios, el Premio Alfaguara y Andrés Neuman.	
VICENT MORENO	267

V. Ficción y crítica: escritores en ambos mundos

El factor Fresán.	
ENRIQUE VILA-MATAS	283
Enrique Vila-Matas.	
IGNACIO VIDAL-FOLCH	291
Música prosaica.	
MARCELO COHEN	299
El estilo y lo Neutro en Marcelo Cohen.	
CHRISTIAN ESTRADA	309
Zona cero. Pautas para una concepción tecnológica de la narrativa.	
JUAN FRANCISCO FERRÉ	323
El ovidiódromo de Juan Francisco Ferré.	
ELOY FERNÁNDEZ PORTA	343
La Cosa, o Apuntes para el ser argentino como Expediente X.	
RODRIGO FRESÁN	351

Rodrigo Fresán V.O.S. (Subtítulos para una narrativa eXtranjera).	
ANA GALLEGO CUIÑAS	365
Testigo extranjero (fragmentos de un diario transamericano).	
ANDRÉS NEUMAN	389
17 apuntes sobre <i>El viajero del siglo</i> , de Andrés Neuman.	
VICENTE LUIS MORA	397

VI. Finales con principio: narrar en el siglo xxi

Una obra desaparece. Notas sobre la narrativa reciente.	
REINALDO LADDAGA	411
Dos propuestas para el hispanismo transatlántico del siglo xxi.	
ANA GALLEGO CUIÑAS	419
Mis estrictos contemporáneos. Una crónica personal.	
JORGE CARRIÓN	431
Sobre los autores	449

Rodrigo Fresán V.O.S. (Subtítulos para una narrativa eXtranjera)

ANA GALLEGO CUIÑAS
Universidad de Granada

"La literatura, tal vez, pueda salvar el planeta".
(JOHN CHEEVER)

"El tímido homenaje de un amor".
(ADOLFO BIOY CASARES)

Ayer por la noche encontré en la Red una película llamada *Rodrigo Fresán*, en la que se narra la totalidad de la obra que ha publicado el escritor homónimo hasta el momento. Aún sigo sin salir de mi asombro porque justo estaba preparando un ensayo acerca de la poética de la ficción del argentino, revisada a partir de su última novela, *El fondo del cielo*. Pero sé que las casualidades no existen y que aunque el largometraje es anómalo y está rodado en un lenguaje extranjero que no asimilo a ninguna lengua conocida, las imágenes que contiene explican sin ambages los mecanismos y motivos de la narrativa de Fresán. Ahora, a la luz diurna, me siento capaz de volcar mis impresiones en este trabajo como si fuesen los subtítulos que

tanto eché de menos mientras la veía. No obstante soy consciente de que contar una película es como contar un sueño: es difícil de transmitir y raramente interesa a nuestro interlocutor a menos que él aparezca en la historia onírica. Se trata siempre de una experiencia casi inenarrable que toma en la vigilia una forma fragmentaria y cifrada, del mismo modo que algunos subtítulos fílmicos *alephizan* diálogos, se alejan del original y generan una comprensión imaginaria en el espectador. Y es que toda película subtitulada es una suerte de relato falso, paralelo, que revela la imposibilidad de traducir un idioma extranjero.

La eXcritura es un oficio de eXtranjería

Para Rodrigo Fresán los escritores son personas exiliadas por naturaleza, por eso suele autodenominarse "extranjero profesional"¹. Sin duda se refiere al extrañamiento de la mirada narrativa que practica y profesa en su literatura, así como a la extranjerización progresiva a la que somete su obra, que con el paso del tiempo se va desterritorializando amén de alejarse más y más de su país natal para ubicarse en el extranjero –mirar desde más lejos– y circular por lugares inespecíficos que remiten a la modernidad global. Sabemos que Fresán nació en Buenos Aires, donde vivió hasta que con veintiséis años se trasladó a Barcelona, y que desde la infancia se ha sentido diferente, lejano, un ser de otro mundo: sirva de ejemplo "El hombre con los ojos de rayos X", columna que publicaba en el suplemento NO del periódico *Página/12*, en la que "Rayitos" hacía una apología de la marginación, lo extranjero, lo extraño, lo que está fuera: en definitiva, del *outsider* (véase Cilimbini). Tal vez por esta razón haya manifestado ya en sus primeros textos la incomodidad de quien no está a gusto en un determinado lugar², rasgo que ha im-

1. "Todo escritor es un poco extraterrestre para los demás y, a lo largo de su vida y obra, no hace más que procurar descubrir aquel planeta en el que nació, aquel de donde le llegan –como telegramas a media noche– todas las historias que se le ocurren" (Fresán 2002a: 457).
2. El mismo Fresán ha subrayado este rasgo en la obra de su tan admirado Cheever. Asimismo, ha expuesto que la Argentina es un "país fantasmal" y que sus ciudadanos son insólitos.

preso un sentimiento "ajeno" a sus novelas. Pero, ¿ajeno a qué? La respuesta nos la da el propio autor:

Hay un lugar que figura en la partida de nacimiento del escritor [...] De ahí que yo piense que cuando se habla de tradición literaria hay que hacerlo siempre a partir de libros, no de lugares. Uno viene de determinados libros o de determinados autores (Fresán 2002b).

Su patria es su biblioteca. Incluso sostiene que le parece "raro" que lo consideren un escritor argentino: "a mí me parece rarísimo. Yo siempre digo que nací argentino pero espero morir en mi biblioteca" (Tironi 2006). Se desliga entonces de la tradición literaria de su país natal, aun siendo ésta una especie de extradición. Pero no caigamos en la trampa fresaniana: en uno de los anaqueles centrales de su biblioteca se encuentra la genealogía completa de narradores argentinos que como Borges, Bioy Casares, Oesterheld, Aira y Cohen, están "afuera" y cuya identidad literaria se fragua en la extrañeza y la ambigüedad³: tal vez una de las características de la argentinidad sea precisamente el sentimiento de extranjería⁴. Este tema se aborda también en los relatos de Fresán, donde la primera persona de la narración parece ver la Argentina y a los argentinos desde "afuera", en un afán de comprender la historia y la idiosincrasia del país o simplemente porque la Argentina va desapareciendo de su escritura con el tiempo. O quizás sea más fácil aprehender la realidad "cuando contemplamos nuestra vida en tercera persona. Desde arriba, desde el más afuera de los lados posibles" (Fresán 2003: 105), como si la leyéramos, aunque el precio que haya que pagar sea la soledad:

T. E. Lawrence es, en mi modesto entender, el hombre del lado de afuera paradigmático. El lado de afuera es ese lugar impreciso donde

3. Igualmente, hallamos en su literatura modulaciones de la teoría la conspiración y el complot, otro tema repetido por todo un linaje de escritores argentinos en el que sobresalen Roberto Arlt, Macedonio Fernández o Ricardo Piglia. Y es que, para Rodrigo Fresán, la vida está completamente textualizada y todo lo que nos rodea está cifrado o codificado.
4. "La Argentina esconde algo. Un agujero negro en la historia. No tengo modo de explicarlo, una suerte de don que se desarrolla con el tiempo: los escritores poseen una suerte de clarividencia. No pueden adivinar el futuro pero sí están capacitados para presentir el desarrollo y hasta el final de una determinada historia. Algo parecido a vivir cinco minutos en el futuro, pienso" (Fresán 2002a: 33).

sólo hay espacio para un hombre. No es un bando ni es otro, no es esta ideología ni es aquélla. Es, sencillamente, el lado de afuera. Y la elección de lado de afuera es la elección de la más eufórica de las soledades. Uno está solo pero bien acompañado por uno mismo y, de improviso, todos los nudos pueden desenredarse y todas las cerraduras ceden ante el impulso incontenible de aventureros individuales enarbolando banderas privadas (2003: 104).

La voluntad de Fresán de alejarse de la argentinidad —aunque como sentenció Borges ésta es una fatalidad— y su fascinación por la literatura norteamericana y europea (Cheever, Vonnegut, Dickens, Proust, Philip K. Dick, Banville, Madox Ford) le han llevado a separarse de este pasado para afirmar que el Extranjero es su “patria verdadera”, como lo es también la literatura:

“El Extranjero” (es el “más allá”), un mapa abierto donde es extremadamente fácil perderse por el solo placer de encontrarse. El Extranjero es entonces esa ruta por la que yo —pasajero de última llamada que sacude su pasaporte por sus muelles y aeropuertos— he perseguido tantas teorías a las que sólo me permití alcanzar cuando estuve seguro de poder convertirlas en práctica demostrable, en prueba incontestable de algo digno de ser contado. No por nada —me acuerdo sin saber del todo por qué me acuerdo— L. P. Hartley escribe al principio de *The Go-Between* que “El pasado es un país extranjero. Allí hacen las cosas de otro modo”. Creo que está en lo cierto (Fresán 2002a: 24).

Llegados a este punto se precipita otro interrogante: ¿qué lugar ocupa entonces Rodrigo Fresán en el campo literario argentino? Él mismo ha señalado que en la Argentina hay una concepción distorsionada de su producción narrativa, que se ha equiparado con su labor periodística. Efectivamente, pienso que esto es así, y que el exilio tampoco ha ayudado a que su obra ingrese de modo incontestable en el canon narrativo actual del país, del que con frecuencia es orillado. Pero sin duda su ficción se sitúa en la genealogía arriba mencionada —en ese anaquel central de la biblioteca argentina—, aunque también entronca con otro tipo de narrativa que, como indica Emilse Beatriz Hidalgo, desde la década de los ochenta viene desarrollando una notable transformación de los imaginarios simbólicos debido a distintos factores: la expansión de los *mass media*, la migración transnacional y el proceso de globalización, que apuntan a esa “cultura de la hibridación” que predica García Canclini. De

otro lado, la poética de Fresán tiene un componente lúdico —como la de Vila-Matas o Bolaño⁵— que se complace en enigmas y guiños constantes que provocan una doble dimensión intertextual e interdiscursiva⁶. Porque la literatura de Rodrigo Fresán no representa ni compite con la realidad, sino que crea otra distinta que, como también pasa en Borges y Onetti⁷, contiene “una reflexión intensa y personal sobre el arte de narrar historias, casi diríamos un manual de instrucciones de uso” (Vásquez 2009: 57). Así, su narrativa gira en la órbita de Bajtin y acepta el “fabulismo de la vida”, su carácter abierto, mutable, inacabado, que no puede fijarse en ningún argumento. La existencia para Fresán, en términos de Paul de Man, habría de ser producto de la narración, ya que la vivencia de toda identidad es fragmentaria y caótica. De ahí la imposibilidad de contar una historia coherente con argumento y personajes definidos psicológicamente en su obra: lo importante no es el qué sino el cómo⁸ se narra. Al cabo, Fresán no es más que “un lector que escribe” y que evidencia en sus novelas el proceso de escritura, el *making off* de la historia, para poner el énfasis en que la única forma de dar sentido a la vida es escribir literatura; contar historias para que alguien las lea:

5. Ratifica Fresán en otra entrevista la misma idea: “Lo que a mí me puede relacionar mucho con Enrique o con Roberto, es que las literaturas nuestras no tienen la raíz en el suelo, o sea, no buscan ser literaturas nacionales, sino que las raíces están puestas en la biblioteca y en las lecturas. Yo siempre lo digo, la patria es la biblioteca de un escritor o el ADN es la biblioteca” (Areco 2007: 59).
6. Su manía referencial es desbordante y el desopilante número de citas de sus textos puede llegar a asfixiar el texto en algunas ocasiones. Pienso, por ejemplo, en *Vidas de santos* y *Jardines de Kensington*. O también en los excesivos paratextos que anteceden líneas de lectura de la obra. Del mismo modo que los con sabidos agradecimientos que incluye al final de sus libros, en los que detalla las ideas que se le han ocurrido después de haber leído ciertos libros. Quizás lo único que tenemos que reprocharle a Fresán es esta necesidad de controlar la lectura, porque buena parte de las trampas y los trucos de los que se alimenta la composición de su escritura se explicitan en las últimas páginas.
7. Del mismo modo que hiciera el uruguayo, Fresán dejó de ir al colegio para leer libros en la biblioteca durante un año y medio.
8. “En el núcleo de los grandes errores siempre duerme —esperando que la despierten— la posibilidad de alguna gran historia, de una buena historia” (Fresán 2003: 222).
9. Se adscribe también a la tradición mayúscula de autores argentinos que escriben sus lecturas, verbigracia: Sarmiento, Cortázar, Borges o Piglia.

En la lectura está todo el secreto; y no tardé demasiado tiempo en comprender que los dueños de las plumas más sensibles y virtuosas son los lectores que escriben y no los escritores que leen. Por eso -y tal vez por mi asma- aparezco y desaparezco, me dirijo a ustedes a través de estos párrafos breves que no me fatigan. Respeto ante todo la figura del lector (Fresán 2003: 150).

Una sola obra orgánica y nómada

Ya en su primera obra, *Historia argentina*¹⁰, publicada en 1991, están contenidos los libros que vendrán, puesto que anticipa el tono, el estilo y los temas tratados hasta el momento: creatividad, enfermedad, muerte, dios, amor e infancia. Esto es:

voces enviando mensajes desde un futuro imperfecto, delirios mexicanos, textos iniciáticos y ajenos, la condición de escritor como karma y privilegio, los muertos que se niegan a ser olvidados y los amnésicos que se niegan a recordar sus vidas, epifanías religiosas, mesías secretos, la infancia como tierra baldía o como Neverland donde todo puede ocurrir y ocurre, la espasmódica relación entre las singulares primera y tercera persona, y todo eso.

Está claro, se sabe: la velocidad de ciertas cosas nunca se altera (Fresán 2003: 231).

Fresán ha cultivado una textualidad autorreferencial en la que los mismos personajes cruzan sus novelas (*Mantra*, *Alejo*), se repiten motivos ("El aprendiz de Brujo"), y se vuelve a una localidad inventada -faulknerianamente- que se llama "Canciones Tristes", con algo de Buenos Aires -una "esquizofrenia"-, aunque su verdadero

10. Publica *Historia argentina* en la Editorial Planeta (dirigida entonces por Jorge Forn), que era entendida como contraria a los escritores que se unieron en torno a la revista *Babel* (Pauls, Bizzio, Chitarroni): babélicos (de estructuras narrativas complejas y experimentales) frente a planetarios (de estructuras narrativas más sencillas y ultrarrealistas). Aunque su primera novela está entre ambos modos y estilos. En ella también se trata el tema de los desaparecidos, los efectos de la dictadura militar argentina, la Guerra de las Malvinas y la corrupción. En este primer libro, Fresán no duda en dar fe de la muerte de los discursos utópicos (incluido el peronismo como señala Plotnik) y desacralizarlos mediante la ironía.

"núcleo fundacional" sea Viedma, "una ciudad de la Patagonia"¹¹. Como intuye Romano de Thuesen, en estas páginas que alcanzaron un notable éxito en la Argentina tenemos ya la simultaneidad de tiempos y espacios, la sobreabundancia de imágenes que provienen de escenas cinematográficas (en especial de Kubrik y Lynch), televisivas (como la serie *Dimensión desconocida* de Rod Serling) y musicales (Beatles, Bob Dylan), que ilustran la mezcla de cultura de pop¹² y alta cultura que será uno de los sellos de identidad de su poética literaria. El uso del lenguaje de una "cultura consumidora" y una estructura narrativa con "la forma del Shopping Center" son ejemplos de esto mismo:

Las formas en que los personajes han logrado responder al mundo que los rodea están basadas, en algún grado, en apropiarse y jugar con el potencial poder del lenguaje. La combinación de lecciones aprendidas de la cultura del consumo y avisos publicitarios, junto a una intensa necesidad de recargar el lenguaje con un acto. Los actos que logran obtener un valor significativo, una vez más, se encuentran en textos que constantemente entrecruzan la división discursiva entre literatura y realidad (Hernández 2007: 177).

Por otra parte, los libros de Fresán mutan en cada nueva edición: se amplían¹³, corrigen, se combinan y sintetizan. Relatos que se mantienen siempre en movimiento porque toda interpretación en el universo ficcional de Fresán es artificiosa, y por tanto válida: la literatura es un artefacto. Por esta razón el autor evidencia constantemente el mecanismo de construcción de la historia que se vuel-

11. En una entrevista que le hace Macarena Areco, Fresán expone que *Canciones Tristes* es un homenaje a Buenos Aires: se trata de un lugar que quiere estar en todas partes y no está en ninguna.

12. Aunque no hay que soslayar que hoy día ya no es operativa la distinción entre alta y baja cultura, sino más bien entre una alta cultura pop y una baja cultura pop, como sugiere Fernández Porta. Y es que "La resistencia a la cultura pop no es más que una manifestación secundaria de una actitud reaccionaria que incluye también la resistencia a la teoría y, en general, al giro cultural tal como se ha producido en los últimos veinte años" (Fernández Porta 2010: 25).

13. Además, cada vez que reedita Fresán una novela, aparece como una versión corregida y aumentada. Es considerable el cambio por ejemplo en *Vidas de santos* desde su primera aparición en Argentina hasta la última edición de Mondadori.

ve paratextual y funciona como un rompecabezas: los fragmentos fungen de piezas que se avienen a cualquier exégesis (Kurlat 2003: 221). Su idea atómica de la novela, como en Cheever, desemboca en una producción en bucle que hace pensar –José Luis Amores dixit– que Fresán está escribiendo todo el tiempo el mismo libro. O mejor dicho, que está construyendo *in perpetuum* la misma casa de la ficción, al estilo de Henry James. La comparación no es baladí: Fresán ha hablado repetidas veces de que su obra literaria es como una casa¹⁴: con cada nueva publicación va encendiendo una habitación, un sótano, un cenicero o un armario. Esta idea de equiparar el proceso de composición literaria con el de una casa se puede relacionar con la afamada “casa de la ficción” que describe Henry James en su prólogo a *The Portrait of a Lady*. Así pues, imaginamos las aberturas en las ventanas y la dimensión de los cuartos de una casa gigante y fantástica que ejemplifican la formas literarias que adopta cada libro de Fresán, el modo “rizomático” de su narrativa y la apuesta por una representación plural, horizontal y múltiple de la realidad y de la identidad, que se conforma en el dinamismo, el carubio y lo heterogéneo. La voz de la escritura migra constantemente, se transforma, se rompe y se borra la distinción entre narradores y personajes dentro de una estrategia textual que confunde varios niveles de ficción. Porque la casa a la que alude Fresán es una construcción prefabricada, laberíntica, muy alta¹⁵, y, por supuesto, mudable:

Thoughtout the stories and fragments the multiple narrative voices break away from all rigid constructions of identity and subjectivity by disorganising or disseminating the narrative structure across a number of horizontal multiple segments interconnected thought repeated motifs, echoes and elements (Hidalgo 2007: 6).

Esto crea un efecto de fluidez y movilidad en la narración que deviene en una lectura oblicua capaz de trenzar una miríada de fragmentos. Y esto tiene que ver con su concepto del oficio de escritor sedentario –la casa, la estructura– y al mismo tiempo nóma-

14. Fresán ha comentado que *Una casa para siempre* de Vila-Matas es uno de sus textos preferidos, cuyas ausencias e invertidas causalidades nos hacen acordar a su propia orbe narrativo.

15. La crítica ha resaltado la estructura hojaldrada de su novelística, por sus capas y niveles de altura.

da¹⁶ –las fracciones, los personajes en tránsito¹⁷–. La literatura es el verdadero hogar, la casa que edifica Fresán en la ciudad (biblioteca) de las letras como refugio y salvación. La misma lección que nos han brindado relatos como *El Mago de Oz* o *Alicia en el país de la maravillas*, muy presentes también en la imaginación torrencial que escribe Rodrigo Fresán.

Naufragan barcos literarios y caen escritores en la piscina

Quisiera detenerme en la repetida imagen marítima que asoma en las narraciones de Rodrigo Fresán: la literatura como barco, el proceso de creación del escritor como quien se sumerge en una piscina¹⁸. De hecho, esta metáfora acuática aparece en *Historia argentina* y persiste hasta su última novela. En varias entrevistas, el argentino ha contado que al principio de su aventura literaria se veía “parado” en la punta de un muelle observando cómo llegaba a puerto un barco armado. Sin embargo, con el paso de los años la imagen se ha transformado en el imaginario de Fresán: él sigue en ese muelle, pero ya no llega un barco entero, sino retazos de un naufragio en alta mar y la obligación de precipitarse a las profundidades marítimas para buscar los restos o acabar como un náufrago lanzando botellas al mar. El significado de esta metáfora es claro; tan sólo quisiera llamar la atención sobre los ecos de Benjamin en la concepción fresaniana de la ficción, en especial acerca de su análisis de las ruinas de los grandes edificios que sugieren la idea de plano, de planificación, más que en los pequeños edificios por muy bien conservados que estén. Paz Soldán interpreta que la visión del *flâneur* benjaminiano y su ligazón con las ruinas textuales (citas, cartas, fragmentos) que los otros han dicho o escrito, se exhibe en las publicaciones del au-

16. Nuestro autor ha argumentado en más de una ocasión que la escritura es para él una actividad nómada porque el escritor viaja constantemente de un lugar a otro en la ficción.

17. Algunos de sus personajes son migrantes y viajeros que se desplazan por Nueva York (Isaac o Ezra), Londres (J. M. Barrie), México D. F. (Mantra), Barcelona (Copito de Nieve) o Argentina (Alejo o Federico Esperanto).

18. O su famoso relato “La chica que cayó en la piscina aquella noche”.

tor de *Mantra*. Y su obra es inconclusa porque "el proyecto de Fresán remite a la imposibilidad de los proyectos literarios totalizadores en la escritura contemporánea" (Paz Soldán 2003: 107). Lo único que queda son las huellas de un naufragio que sólo puede producir un sinfín de esquilas narrativas difíciles de (re)componer. Por esta razón, Fresán defiende el uso de la "teoría del glaciar" en sus textos, en contraposición a la "teoría del iceberg" de Hemingway: en la narración se esconden elementos del mismo modo que salen otros a flote.

Esta metáfora marítima igualmente se relaciona con el distanciamiento y la lejanía que Fresán vindica para la escritura: dentro del mar el autor está afuera, sin centro y distanciado de todo. El agua también es en su obra —subraya Carolina Navarrete— "potencia unificante" e inmovilidad —materia literaria— de la cual el escritor sale y entra. Y como en los cuentos de Cheever, a decir del mismo Fresán, "una epifanía acuática y final ofrece cierto consuelo, cierta posibilidad de redención" (2006: 237). Recordemos a este respecto el célebre cuento de Cheever "El nadador", en el que a Neddy Merrill se le ocurre llegar a su casa por el agua, a través de las piscinas de la zona:

Su vida no lo limitaba, y el placer que extraía de esta observación no podía explicarse por su sugerencia de evasión. Le parecía ver, con el ojo de un cartógrafo, esa hilera de piscinas, esa corriente casi subterránea que recorría el condado. Había realizado un descubrimiento, un aporte a la geografía moderna; en homenaje a su esposa, llamaría Lucinda a este curso de agua (2006: 268).

Ahora bien: lo que importa en Cheever es el tipo de agua (oscureas, verdes, claras), no la forma de la piscina, porque sus relatos, tal y como enuncia Fresán, son "variaciones sobre una misma epifanía"¹⁹, "un mismo e inconfundible resplandor brillando sobre un río de piscinas que desemboca en el océano de las casas junto al mar y, desde ahí, se extiende hasta cubrir toda una visión del mundo" (Cheever 2006: 18). Una imagen similar se repite en el célebre cuento de Fresán "La chica que cayó en la piscina aquella noche" —incluido en *La velocidad de las cosas*²⁰— donde estos motivos se resemantizan y cobran

19. Al modo de sus queridas *Variaciones Goldberg*.

20. Esta referencia de "la chica que cayó en la piscina aquella noche" se ha convertido en un motivo que se repite en las novelas de Fresán.

una fuerza extraordinaria: la piscina²¹ sería como el molde literario; el agua, la materia narrativa (que cada tanto hay que depurar y cambiar) y el escritor habría de zambullirse en ella, como lo hace el narrador de *La isla de Morel* cuando se baña en la pileta de natación nada más llegar a la isla de Faustine. En cambio, Fresán elige una piscina —en español— para que "La chica" caiga "aquella noche". Una chica hermosa, la más hermosa nunca vista, como "Ella", la escritora amada de *El fondo del cielo*:

Ver su cuerpo era como ver una tormenta adentro de una botella. Cuánto que darle de vida, pensé entonces. Poco y nada, me dije; y no la vi caer sino derrumbarse con la seguridad de que lo horizontal y todo lo que se precipitaba en él desde las alturas era el mejor de los mundos posibles. Quise caer con ella y lo hubiera hecho [...] de no haber estado vacía la piscina (Fresán 2002a: 374).

Una chica-aleph en una piscina-aleph cayendo *ad infinitum* hasta que todas las chicas caigan en todas las piscinas para desencadenar una escritura especular sin fin, como la de Fresán, en el mismo sentido que François Ozon en su magnífica película *Swimming Pool*.

Una poética cruzada, simultánea y múltiple

Como he anunciado, en 1999 Rodrigo Fresán se traslada a Barcelona, y a partir de ese momento publica *Mantra*, *Jardines de Kensington* y *El fondo del cielo*. A este respecto podemos concluir que desde *Historia argentina* a *La velocidad de las cosas* su narrativa, sin duda experimental e innovadora, está aún ligada a lo local y nacional, aunque integra elementos de la posmodernidad globalizada. A partir de *Mantra*, sin embargo, su escritura se va alejando de la Argentina y se localiza en ciudades extranjeras reconocidas: México D. F., Londres y Nueva York. Como si el cambio de espacio de Fresán en Barcelona hubiese conllevado una ruptura total con su origen y su pasado histórico. Pero

21. Vicente Luis Mora sugiera la comparación de la teorías de las piscinas de María-María en *Mantra* con la "ya antigua campaña publicitaria de Levi's, un clásico de los anuncios en televisión, que se a su vez se tomaba de *El nadador*, un clásico cuento de Cheever, otra de las referencias claves de Fresán" (2007: 135).

¿por qué? Fresán ha comentado que salió de Argentina por necesidad –para seguir escribiendo– y que eligió nuestro país por pura comodidad, ya que había sido editado aquí y tenía varios amigos. Ahora bien, ¿hay algún cambio trascendente en su escritura tras el exilio? Él sostiene que hay una diferencia entre escribir en Argentina y escribir en España y pienso que a la luz de la lectura atenta de sus publicaciones tras la mudanza esta sentencia se corrobora. En cambio, no ha variado el lugar desde el que escribe Fresán: la infancia. En mi opinión, toda su narrativa, hasta su vocación literaria, parte y sucede ahí. Aunque también es necesario reflexionar acerca de las implicaciones del desarraigo y del sentido que pudiera tener escribir en el extranjero. En esta etapa, la obra fresaniana se vuelve más digresiva (la digresión en la acción es una constante formal desde su primera publicación) y con más testimonios de la cultura pop. Juan Gabriel Vásquez define este tipo de experiencia de exilio como la de un inquilino:

el escritor inquilino (o en todo caso el escritor inquilino que soy yo) se descubre después de mucho años de vivir fuera obligado a aceptar que el desconocimiento es su mejor carta; el escritor inquilino (o en todo caso el escritor inquilino que soy yo) puede entonces acordarse de que el verbo inventar viene del latín *invenire*, que significa “encontrar”, y, por lo tanto, de que su oficio consiste precisamente en buscar. ¿Y en dónde vale la pena buscar? Evidentemente, en territorios donde todavía haya vacíos, donde la novela no lo haya explorado –y encontrado– ya todo (Vásquez 2009: 186).

Para Vásquez la preocupación básica del exilio voluntario, del inquilino, se sintetiza en tres preguntas: “¿para qué se va uno?, ¿cómo escribirá cuando esté fuera?, y la más aterradora: ¿cómo justificarán sus libros su partida?” (2009: 189). A los dos primeros interrogantes ya he respondido y al tercero podría contestar aludiendo a la extranjería irredenta de Fresán, que se ve exacerbada con la experiencia fragmentada del exilio, las incertidumbres y el tratamiento del país de origen como territorio desconocido. En España, Rodrigo es considerado un “escritor argentino” y en Argentina, eventualmente, un “escritor extranjero”. Quizás por eso uno de los ejes de su poética sea el cruce (entre América y Europa) y la condensación, como en Borges. Y es que en Fresán asistimos a la singularidad de una voz narrativa (que denomina “irrealismo lógico”) trufada de lirismo, elipsis, aliteraciones, anáforas, paréntesis y

repeticiones que redundan en la idea de una poética cruzada y sin distinción genérica.

La telerrepresentación

Las novelas de Rodrigo Fresán transcurren en parte dentro de la cabeza de un yo, como si fuesen una película²² y la primera persona, su protagonista²³; esto es, en la línea de lectura de Ricoeur, sus personajes se ven a sí mismos como otro o como si el inconsciente tuviera un lenguaje televisivo o cinematográfico (Paz Soldán 2003: 105). El argentino ensaya las posibilidades narrativas de la primera persona y descubre una variante llamada la “última persona”: mutación donde se funden el “yo” y el “él” como una “voz confesional y crepuscular” (VV. AA. 2005). Y esto hace que se engargen la percepción televisiva²⁴ y el modo de narrar²⁵ hasta el punto de que algunos de sus textos también se pueden leer como estrategias discursivas audiovisuales del videoclip (véase Berruti, Novo y Di Marco 1995). El resultado literario es la construcción de una poética simultánea de realidades alternativas y múltiples que pone en juego recursos como la polifonía, la fragmentación, y la repetición:

Le sorprendió descubrir que empezaba a pensar en sí mismo en tercera persona. Se veía desde afuera y terminó entendiéndolo como otro síntoma de su reciente invisibilidad. Una vez leyó en una revista que los que estuvieron clínicamente muertos por algunos minutos sienten lo mismo. No estaba mal así; de algún modo dolía menos y se preguntó si estaba yendo hacia algún lado, si estaba a mitad de camino entre un lugar y otro.

Y con la tercera persona llegaron los sueños (Fresán 2003: 83).

22. “Hay días en que la vida sólo puede soportarse si pensamos que se trata de una película, que este deprimente comienzo desembocará en un final feliz” (Fresán 2005: 84).

23. Esta idea aparece en *Mantú* en relación al pasado del protagonista que es visto como una película.

24. La televisión, como Internet, para Rodrigo Fresán es comparable a una ventana; un libro, en cambio, es una puerta por la que puedes entrar y perderte.

25. En *Esperanto* –a decir de Kurlat– se entiende la vida como un televisor con problemas de sintonía (2003: 226).

En este mismo rubro, una de las preguntas-caracol que plantea la narrativa de Fresán es el modo en que una cultura procesa la multiplicidad informativa (la televisión, Internet, etc.) y cómo se refleja en la literatura la relación del hombre con estos "artefactos tecnológicos" así como los efectos de la saturación mediática (Paz Soldán 2003: 101). Pienso que el modo en que maneja Fresán esta problemática de la posmodernidad es a través del uso de la técnica textual de la "acumulación" (la mencionada multiplicidad en la escritura y la inscripción del lenguaje de distintos medios en el relato), toda vez que se apoya en el "modelo ciberespacial del hiperlink" y el "cut-up de William Burroughs". Así, en su obra no hay experiencia sin mediación tecnológica: "el individuo sólo puede empezar a comprenderse a sí mismo a partir de un análisis de su relación con el televisor" (Paz Soldán 2003: 105). A saber: en un mundo hiperrealizado como el actual el signo hace desaparecer la realidad, como habría de afirmar Baudrillard, y el individuo actúa como si tuviera una cámara en la cabeza que le "telepresenta": "Hace mucho que la televisión y los media salieron de su espacio mediático para asaltar la vida 'real' desde dentro, exactamente de la misma forma que lo hace el virus con la célula normal. No hace falta casco ni combinación digital: nuestra voluntad acaba por moverse en el mundo como en una imagen de síntesis" (Baudrillard 2009: 43). Fresán toma estas premisas para crear una literatura que coagula esta hiperrealidad:

Me atrae la idea de que este libro funcione entonces como una suerte de viaje a la cabeza del que escribe mientras está escribiendo, mientras se distrae sintonizando y fragmentos y anécdotas que quizás alguna vez pasen a formar parte de sus ficciones; como una entidad que contiene a todas esas posibilidades de libros que se presentan entre un libro y otro (Fresán 1994: 12).

En este sentido, Fernández Porta desarrolla a la perfección las consecuencias narrativas de la experiencia televisiva en el último cuarto de siglo, que bien podrían aplicarse a la narrativa de Rodrigo Fresán:

El tratamiento de la experiencia televisiva es más formal que temática; se ocupa de la manera en que la televisión modifica las convenciones perceptivas del espectador, y adapta algunas de sus técnicas para la construcción literaria [...] Para los autores que empiezan

a publicar en los ochenta escribir sobre televisión no es ya un desmán populista en el marco de una cultura literaria elitista o excluyente: es parte de su experiencia cultural. Este cambio en el trato con la tecnología de la imagen es representativo de uno de los cambios sustanciales que se dan en la dinámica del posmodernismo: el paso de las temáticas de la percepción y la conciencia individual a las temáticas de la ideología y la conciencia colectiva (2010: 140).

Literatura apocalíptica: narrar la destrucción

Siguiendo las recomendaciones de Cheever, Fresán escribe el fin del mundo en sus novelas. En la literatura del argentino y en la vida de todos nosotros el mundo ya se ha acabado muchas veces y se seguirá acabando otras muchas más. Y cada vez que el mundo se "reinicia" lo hace con una "memoria falsa" que toma la forma de una película eterna en *La invención de Morel* de Bioy Casares, de una máquina con voz de mujer en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, y de una imagen que capta la belleza de un triángulo amoroso en *El fondo del cielo* de Rodrigo Fresán²⁶. Pero este tema apocalíptico es abordado por nuestro escritor mucho antes, ya que en sus primeras publicaciones menciona la creación de la bomba atómica y la inagotable capacidad destructiva del ser humano. Lo interesante del proyecto Manhattan y del desarrollo de la primera bomba atómica en Los Álamos en 1945 es el hecho de que "las personas que producen cosas no comprenden lo que hacen" (Sennett 2010: 11) en el preciso momento en que lo están haciendo. Y esto entronca con el concepto de "artesanía" que rescata y estudia Richard Sennett en su libro sobre el tema, que podría emparentarse con la técnica constructiva que Fresán despliega en su ficción: la artesanía, para Sennett, es ambigua, puesto que el buen artesano "emplea soluciones para desvelar un territorio nuevo; en la mente del artesano, la solución y el descubrimiento de problemas están íntimamente relaciones. Por esta razón, la curiosidad puede preguntar indistintamente 'por qué' y 'cómo' acerca de cualquier proyecto" (2010: 23). Y el proyecto literario del autor de *La velocidad de las cosas* comprende igualmente una poética artesanal cuyo resultado se materializa en libros que nunca se repiten, que son únicos, siempre diferentes. Fresán

26. Dos chicos en la nieve contemplando a su amada en la ventana.

no manufactura, Fresán apuesta por los trabajos manuales que se escriben con la mano izquierda.

Otro acontecimiento histórico que refiere un sentido apocalíptico de la vida y que ha acaparado la atención narrativa de Fresán es la destrucción de las torres gemelas, el 11 de septiembre de 2001. Lo hace en su última publicación como telón de fondo del encuentro fugaz entre "Ella" e Isaac, que guarda con él una fotografía –del triángulo amoroso– que le ha dado Ezra mientras se derrumba la primera torre. Pero creo que en Fresán la alusión a este atentado, como en Subirats, no pasa tanto por la denuncia de un "ataque suicida al centro simbólico del poder capitalista y militar mundial por parte del Jihad", sino por dar cuenta de

un evento electrónico manufacturado a partir de este ataque. La transubstanciación de su significado contingente y su valor reflexivo en un grandioso ritual primitivo de sacrificio, un nacionalismo agresivo, y la iconografía trivializada que ha servido de alimento para una propaganda permanente de guerra. El 11-S se ha convertido en un ejemplo de movilización de la masa electrónica planetaria para la legitimación del proyecto babélico de construir una Superpotencia Nuclear Mundial, cuya piedra fundamental fue el holocausto de Hiroshima y Nagasaki (Subirats 2005: 139-140).

Si bien por debajo de esta lectura tecnológica está John Cheever y su consejo de contar una historia de amor cuando el mundo se está acabando o de redactar una carta de amor como si se estuviera escribiendo desde un edificio en llamas. Porque uno de los grandes atractivos de la obra de Rodrigo Fresán es la visión del mundo que proyecta y su tono apocalíptico²⁷, cuyo fin último es salvar la literatura y a los escritores, especie en extinción, para demostrar que lo único que puede redimir el mundo es precisamente la literatura. La única experiencia real en un mundo ficcionalizado in extremis es el placer de armar "máquinas de lectura":

Una novela que uno va leyendo a la vez que sus protagonistas van leyendo cartas y fragmentos de diarios y noticias de periódicos. Todo sucede para, de inmediato, ser puesto por escrito y pasado de mano en mano y de ojos en ojos. Todos leen allí adentro; y uno los lee desde

27. Balthasar Mantra escribió: "Toda buena historia que se precie de tal debería concluir, siempre con el fin del mundo" (Fresán 2000a: 483).

afuera y –me sorprendió entonces pero no supe explicármelo hasta muchos años después– se tiene la sensación que tanto héroes como villano actúan sólo para superar las limitaciones de la carne y de la sangre y poder ser convertido en papel y tinta (Fresán 2005: 251).

O tal vez la única experiencia auténtica sea la del amor. Y su placer.

Recordar un amor nevado en *El fondo del cielo*

El fondo del cielo es la novela que más le ha costado escribir a Fresán: una suerte de laboratorio literario –libro "huérfano"– del que ha desechado una pléyade de páginas y al que compara con un "papel en blanco". Este símil me interesa especialmente porque uno de los elementos que sobresalen en el texto es la nieve²⁸. Metáfora de la fugacidad y la poesía para Fresán, y preludio de la destrucción para Osterheld, que cuenta cómo la nieve, inopinadamente, cae en copos en la ciudad de Buenos Aires en *El Eternauta*, donde la humanidad está a punto de extinguirse a manos de extraterrestres teledirigidos²⁹. Pero ésta también nos hace acordar a los "copos gruesos como la nieve artificial de las viejas películas, como la nieve de *It's a Wonderful Life* (Fresán 2005: 294) o a la nieve fantástica que Eduardo Manostijeras fabrica cuando esculpe en hielo figuras para su amada. Amor místico en Tim Burton y en Rodrigo Fresán, quien en *El fondo del cielo* narra una "historia de amor con traje espacial" y perfume de ciencia-ficción para hacer que dos muchachos enamorados –Los Lejanos– construyan un planeta de hombres de nieve, casi extraterrestres³⁰. Éstos después formarán parte de un libro llamado

28. La comparativa entre hoja de papel arrugado y una bola de nieve es obvia: "un escritor descontento que arranca una página de su cuaderno todavía caliente de tinta fresca y, enojado pero no furioso, la arruga con su mano hasta convertirla en una bola para así experimentar la extraña fuerza de una hoja de papel" (Fresán 2002a: 169).

29. También Fresán incluye un relato en *La velocidad de las cosas* llamado "Pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas". En este se comienza aludiendo a la nevada de Buenos Aires, momento en que empieza a ser la capital argentina "parte indivisible de Europa".

30. "Nuestro muñecos de nieve son hombres de nieve: tienen forma de hombres. Uno y otro y otro más hasta que perdemos la cuenta y ella mirándonos traba-

*Evasión*³¹, escrito por la misma mujer bella que los arrasó “como un tsunami” y que luego se inmoló para salvar el mundo. Esa mujer sin nombre es “Ella”, un resplandor que todo lo ilumina:

se puede sobrevivir a la certeza de que una determinada mujer es la más hermosa que jamás se ha visto, sí; pero es tanto más difícil seguir viviendo luego de experimentar el convencimiento absoluto de que esa mujer es y será, también, la más hermosa que jamás se verá en toda la vida (Fresán 2009: 80).

“Ella” sabía que su única alternativa —y tal vez la de todos nosotros— era escribir para recordar una historia de amor. El amor, como pensaba la niña Hilda de *La velocidad de las cosas* es un sentimiento casi extraterrestre: “algo que no se entiende y que se disfruta mientras se lo tiene sin hacer preguntas ni exigir respuestas, algo casi extraterrestre” (2002a: 66). Hilda, hija de dos modelos argentinos, Daniel y Diana, concebida mientras sus padres veían un documental sobre el calentamiento global, nació sietemesina y medio muerta, fea y obsesionada con un planeta extraterrestre que inventa para ella su madre, Urkh 24, en el que sería por fin la mujer más hermosa. Urkh 24 aparece desde los comienzos literarios de Fresán —en *Trabajos manuales* y *La velocidad de las cosas*, por ejemplo— y es delineado como un planeta donde los escritores pasan buena parte de su tiempo, es decir, es el planeta de la ficción. Como lo es por antonomasia el Uqbar de Borges. Rememoremos el contenido de esas páginas ausentes de la enciclopedia quimérica de Jorge Luis Borges: “La sección Idioma y Literatura era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejanas y de Tlön” (2003: 432). Y los metafísicos de Tlön, como los extraterrestres de Urkh 24, no buscan

jar desde la ventana. Está oscuro y no estamos seguros de si ella llora o sonríe. Las dos cosas, probablemente” (Fresán 2009: 121-122). Y luego empezaron a darle forma a una bola de nieve gigante: “Un planeta. Un planeta para ella. De pronto es el amanecer, de pronto es la luz metálica del amanecer y ahí estamos nosotros. De pie junto a nuestros hombres de nieve” (Fresán 2009: 122). Esos hombres eran adoradores que habían creado para ella: habitantes de ese planeta que era el suyo, que se derretirían con la luz del sol.

31. La literatura es evasión.

la verdad sino el asombro en la contemplación crepuscular³² de los habitantes de la Tierra. Pero la presencia borgiana en el proyecto de Fresán y en concreto en *El fondo del cielo* va más allá:

Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente. Otra escuela declara que ha transcurrido ya todo el tiempo y que nuestra vida es apenas el recuerdo o reflejo crepuscular, y sin duda falseado y mutilado, de un proceso irrecuperable. Otra, que la historia del universo —y en ella nuestras vidas y el más tenue detalle de nuestras vidas— es la escritura que produce un dios subalterno para entenderse con un demonio” (Borges 2003: 436-437).

Pasado, presente y futuro también se mezclan en Fresán, pero como tres programas de televisión que se emiten simultáneamente. El fin del mundo en Borges está prefigurado en un recuerdo crepuscular falseado, como también en Fresán, escrito por un dios que el autor de *Esperanto* encarna en una bella mujer. Borges está en el ADN de todos los escritores argentinos, y muy especialmente en el del creador de Urkh 24, “Aquel-Lugar-Donde-Se-Dejan-Oír-Las-Melodías-Más-Desoladas”, aunque la crítica no lo haya remarcado suficientemente. Entonces Fresán inventa un planeta habitado por extraterrestres que viven en un presente absoluto y perfecto, que observan la tierra y quieren conquistarla pero que terminan fascinándose con las “imprevisibles imperfecciones” de los humanos y con la nieve. La creación nace del error y los extraterrestres adictos a la “Tierra-ficción” van postergando la invasión de nuestro planeta, aun a costa de su extinción. Contactaron con la Tierra a través de una serie de habitantes que les sirvieron de “antenas” y transmitían todo lo que sucedía: una especie humana secreta, extraña, como Hilda o “Ella”, la antena del último extraterrestre, la chica que escribe para repetir su recuerdo y fijar en la memoria una imagen del amor:

No es una historia de ciencia-ficción porque es una historia que lo único que hace es mirar hacia atrás, recordar, fabricar recuerdos en la máquina de la memoria. No: en realidad ésta es una historia de amor. Tal vez no sea la historia de amor más grande pero sí, seguro, la historia de amor más larga (Fresán 2009: 254).

32. Como en *Solaris* de Tarkovski, con la que Fresán dialoga a lo largo de todo el libro.

Así, el amor es lo único comparable al proceso de creación de una obra de arte que exige concentración, tiempo, imaginación, abnegación y libertad: "El amor, podríamos decir, se abstiene de prometer un fácil tránsito a la felicidad y el sentido de la vida. Una 'pura relación' inspirada en prácticas consumistas promete que ese pasaje será fácil y directo dejando la felicidad y el sentido en manos del destino o de la suerte, como si se tratase más de una lotería que de un acto de creación, hecho con dedicación y esfuerzo" (Bauman 2010: 38-39). El amor no se aviene a las leyes del mercado ni a la hipertrofia del yo actual que se convierte en mercancía en el ciberespacio global. Es lo único que no miente y es original. Advierte "Ella": "No olvides nunca. Ha llegado el momento de recordar para siempre" (Fresán 2009: 122). Porque en la tensión entre recuerdo y olvido se fragua también la escritura de Fresán: otro de los temas cardinales de su último libro es la asimilación de los mecanismos narrativos del recuerdo (no lineales ni cronológicos) y de la memoria a la experiencia de la extranjería: "El acto de recordar tiene algo tan tecnológicamente inexplicable como cualquier de esos milagros de culturas extraterrestres tan avanzadas que resultan inalcanzables" (Fresán 2009: 56). Y ahí, en esa zona extraña del pasado está el futuro de la literatura y del hombre. El problema deriva de las posibilidades estrechas del lenguaje para inventar un verbo que conjugue pasado, presente y futuro, de un modo simple y con palabras "creíbles" capaces de describir situaciones inverosímiles. La solución que ofrece Fresán es armar un relato circular, obsesivo, caótico y vertiginoso que habla como un extraterrestre que aprende el idioma terrícola, en aras de inventar un nuevo lenguaje para el recuerdo. Los mundos paralelos, la ucronía y el deseo de eternizar el presente absoluto se superponen como en Morel: el futuro será el pasado, porque tal vez "en la memoria de los hombres [...] está el cielo" (Bioy Casares 1996: 4). Al fondo de la memoria de una mujer sentada "mirando al poniente", una viajera de la eternidad no se resigna a la pérdida del pasado, a apagar a HAL y perder un lenguaje ficcional que sin duda nos llevaría al fin del mundo:

El pasado es, apenas, un lenguaje que muy pocos reconocen y que sólo dominan con alguna mínima eficacia los más solipsistas académicos.

El presente es un reflejo casi automático, es como respirar.

El futuro es privilegio de los que pueden permitirse pensar en el futuro y son pocos, cada vez menos; y son los que hace apenas unos

meses han descubierto que el futuro es mucho más breve de lo que se supone o se suponía. El futuro se acaba, se contrae. El futuro es una especie en extinción y se parece cada más al presente y falta menos para que sólo sea pasado (Fresán 2005: 15).

My mind is going

Ahora atisbo cuál ha podido ser la intención última del "hombre de genio" que ha dirigido esta película llamada *Rodrigo Fresán*. Aunque probablemente se trate de una cinta falsa o del sueño de un personaje X que juega a cruzar historias múltiples y simultáneas, postergando la resolución de incógnitas hasta el final de los tiempos. Porque "cuando uno cree comprenderlo todo, enseguida sobrevienen el espanto de la más absoluta de las ignorancias" (Fresán 2002a: 21) o unos minutos "extra" en un largometraje extranjero sin subtítulos. Entonces es cuando siento que en realidad el filme es intraducible e infinito, que afortunadamente no va a acabar nunca y que lo mejor es no intentar contarle sino ver en persona la versión original.

I can feel it.

Bibliografía

- ARECO MORALES, Macarena Luz (2007): "Rodrigo Fresán". En: *Hispanérica*, 36, 106, pp. 47-59.
- AVELLANEDA, Andrés (2003): "Recordando con ira: estrategias ideológicas y fricciones argentinas a fin de siglo". En: *Revista Iberoamericana*, LXIX, 202, pp. 119-135.
- BAUDRILLARD, Jean (2009): *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2010): *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BERRUTI, María Elena/NOVO, María del Carmen/DI MARCO, José (1995): "Estrategias discursivas del videoclip en Historia argentina de Rodrigo Fresán". En: VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Tucumán: Universidad Nacional, pp. 126-130.
- BIOY CASARES, Adolfo (1996): *La invención de Morel*. Barcelona: Penguin Books.
- CHEEVER, John (2006): *La geometría del amor*. Barcelona: Emecé.

- CILIMBINI, Ana Luisa/LESCANO, María Larisa (1995). "El discurso outsider: la narrativa de Rodrigo Fresán". En: VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Tucumán: Universidad Nacional, pp. 187-189.
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2010): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- FRESÁN, Rodrigo (1994): *Trabajos manuales*. Buenos Aires: Planeta.
- (1997): *Esperanto*. Barcelona: Mondadori.
- (2002a): *La velocidad de las cosas*. Barcelona: Mondadori.
- (2002b): "La patria de un autor es su biblioteca". En: *El País*, 9 de marzo, <http://elpais.com/diario/2002/03/09/babelia/1015634352_850215.html>.
- (2003a): *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama.
- (2003b): *Jardines de Kensington*. Barcelona: Mondadori.
- (2005): *Vidas de santos*. Barcelona: Mondadori.
- (2009): *El fondo del cielo*. Barcelona: Mondadori.
- (2011): *Mantra*. Barcelona: Mondadori.
- HERNÁNDEZ, Patricio (2007). *Literatura y Sociedad, Ficción y Realidad en la Era Postdictatorial*. Stony Brook: Stony Brook University, Dissertation.
- HIDALGO, Emilse Beatriz (2007): "National/transnacional negotiations: the renewal of the cultural languages in Latin America and Rodrigo Fresán's *Argentina History, The Speed of Things and Kensington Gardens*". En: *LLJournal*, 2, 1, pp.1-11.
- KURLAT ARES, Silvia G. (2003): "Rupturas y reposicionamientos: la innovación estética de Rodrigo Fresán". En: *Revista Iberoamericana*, LXIX, 202, pp. 215-227.
- LUJÁN DE CORREA, María Marta (1995): "¿Historia o histeria?: un cuento de Rodrigo Fresán como alternativa de la guerra de Malvinas". En: VII Congreso Nacional de Literatura Argentina. Tucumán: Universidad Nacional, pp. 400-403.
- MORA, Vicente Luis (2007): *La luz nueva. Singularidades de la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina A. (2004): "La unificación del sueño en *Mantra* de Rodrigo Fresán". En: *Especulo*, 28, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mantra.html>> (07/05/2010).
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2003): "*Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, y la novela de la multiplicidad de la información". En: *Chasqui*, 32, 1, pp. 98-109.
- PLOTNIK, Viviana P. (2000): "Mitos de la nación y posmodernidad en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán". En: *Hispanérica*, 29, 87, pp. 127-135.
- ROMANO DE THUESSEN, Evelia (1998): "Literatura y lenguaje en la narrativa argentina de la década de 1990: el ejemplo de Rodri-

- go Fresán". En: Sevilla, Florencio/Alvar, Carlos (eds.): *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Castalia, pp. 392-402.
- SENNETT, Richard (2010): *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- SIBILA, Paula (2009): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SUBIRATS, Eduardo (2005): *Viaje al fin del paraíso. Ensayos sobre América Latina y las culturas ibéricas*. Madrid: Losada.
- TIRONI, Manuel (2006): "Entrevista a Rodrigo Fresán. Un estado de la mente hecho ciudad". En: *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*, 6, <<http://www.bifurcaciones.cl/006/Fresan.htm>>.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2009): *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- VV. AA. (2005): "Entrevista con Rodrigo Fresán". En: *escritores.org*. <<http://www.escriitores.org/entrevista03.htm>>.