

La construcción del refugio en la narrativa argentina del siglo XXI

The construction of the shelter in the Argentine narrative of the 21st century

Liliana Tozzi

Universidad Nacional de Córdoba

liliana.tozzi@unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-6176-6147>

Abstract

Much of the Argentine narrative of the 21st century refracts the social context, determined by capitalism and its consequences in terms of exclusion, precariousness, individualism, among others. In this framework, space and temporality are related, in some cases, to processes of isolation and self-destruction of the characters; in others, to the possibility of marginal communities which resist the impositions of the hegemonic system. In this communication, I propose the idea of refuge, as a crossing point for several theoretical categories: the image of “house/home” as a place of safety (Bachelard, 2000) and home as “chronotope of intimacy” (Arfuch, 2014). The novels construct a space that includes the historical dimension of the 21st century, through a critical vision of the hegemonic system. I will tackle these lines of analysis in *Mal de época*, by María Sonia Cristoff, and *Una música*, by Hernán Ronsino.

Keywords: Argentine narrative of 21st century, cronotopías, Hernán Ronsino, María Sonia Cristoff

INTRODUCCIÓN: LA POSIBILIDAD DE UN REFUGIO

En gran parte de la narrativa argentina del siglo XXI se presenta una espaciotemporalidad fragmentada y heterogénea, en relación con afectos, subjetividades y configuraciones de comunidad. En el corpus que analizo en el marco de un proyecto mayor, es posible relevar diversos modos de interrelación, desde el progresivo aislamiento que culmina con la soledad autodestructiva de los personajes hasta la posibilidad de establecer comunidades reducidas y marginales, que intentan resistir a las imposiciones del sistema hegemónico; algunos ejemplos, con diferencias significativas entre ellos, los constituyen Carlos Busqued, Leonardo Sabatella y María Sonia Cristoff, en relación con el primer caso; Gabriela Massuh, Olierio Coelho, Gabriela Cabezón Cámara y Hernán Ronsino, en el segundo. Los lazos entre espacio, tiempo y afectos incorporan, además, el desplazamiento, como eje que inscribe las transformaciones de las sociedades del siglo XXI, marcadas por el capitalismo y sus consecuencias en términos de exclusión, precariedad, catástrofe ecológica, entre otras. Las propuestas estéticas difieren también en las proyecciones en términos de agencia, de ideas de comunidad y de posibilidades utópicas. En algunos casos aparece lo que podría considerarse como una poética del desamparo, marcada por la dificultad —en algunos casos— o imposibilidad —en otros— para construir un espacio de pertenencia.

En este trabajo me interesa abordar la idea de *refugio*, como lugar de cruce de varias categorías teóricas: la imagen de casa, donde Gaston Bachelard (2000) asienta el sentido de pertenencia, y lo que Leonor Arfuch (2014) denomina “cronotopías de la intimidad”. A los fines del análisis, delimito un corpus de dos novelas: *Mal de época*, de María Sonia Cristoff (2017) y *Una música*, de Hernán Ronsino (2022).

Mal de época enlaza dos historias. Una, escrita en primera persona por una investigadora en psiquiatría, titulada “Del Libro inconcluso”, corresponde a una indagación que la narradora desarrolla en París sobre los casos de patologías de fuga disociativa, en relación con trastornos deambulatorios de fines del siglo XIX: el caso de Albert Dadas y la investigación de Philippe Tissié volcada en el libro *Les aliénés voyageurs*. La otra línea argumental corresponde a una narración en tercera persona sobre FG, un personaje con un trastorno similar al de Dadas que, un siglo más tarde, deambula entre la “ciudad monstruo” de Buenos Aires y un espacio rural yerbatero de Misiones, mientras recuerda momentos vividos durante una guerra en Siria y/o Irak, donde el personaje ha participado como soldado cocinero. FG regresa a Argentina para cumplir una supuesta misión en relación con un atentado —no queda claro si para realizarlo o para evitarlo. El contexto, que alude implícitamente a las acciones terroristas que tuvieron lugar en Argentina en 1992 y 1994, respectivamente en la Embajada de Israel y en la AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), probablemente solo surja de la imaginación paranoide de FG; la novela, en este y otros aspectos, juega con la ambigüedad.

En *Una música*, de Hernán Ronsino, un narrador en primera persona, Juan Sebastián Lebonaté, pianista de prestigio internacional, cuenta el recorrido, desde el norte de Europa, donde se dispone a ofrecer un concierto cuando le comunican que su padre ha muerto, pasando por Buenos Aires, adonde arriba para el funeral y se entera de que ha heredado un campito en la provincia, hasta su incorporación como parte del grupo de okupas que tomaron ese lugar a fines de la década del setenta. Esta comunidad, fundada por Mamocho, un exsindicalista discapacitado, tiene en su relato fundacional la marca de la represión por parte de matones enviados por el padre del narrador, con una muerte incluida, en los tiempos oscuros de la dictadura argentina (1976-1983). Juan se acerca como un impostor, con otro nombre, se enamora de Julia, la mujer de Mamocho y se queda a vivir en el lugar, como un miembro más del grupo. Al final de la novela, se da cuenta de que no ha engañado a sus nuevos compañeros, puesto que los rasgos tan parecidos a los de su padre, a quien apodaban “el Francés” ha delatado su verdadera identidad. Pese a ello, es finalmente incorporado a la comunidad.

Ambos textos, con propuestas estéticas muy diferentes, construyen una espacio-temporalidad que refracta la dimensión histórica y social del siglo XXI, mediante una visión crítica a las condiciones que imponen el sistema hegemónico y la circulación del poder¹. En la novela de Cristoff, el personaje de FG se va alienando cada vez más en el corazón de la ciudad, hasta desaparecer, como devorado por la “ciudad monstruo”; en la de Ronsino, el narrador protagonista huye del espacio urbano y se incorpora a uno semi-rural, donde la naturaleza muestra las consecuencias dañinas de la *civilización* y apuesta a una posibilidad de vida en comunidad, marginal y provisoria.

LA CONSTRUCCIÓN DEL HOGAR

MAL DE ÉPOCA

En *Mal de época*, la historia de FG se construye narrativamente en tiempos fragmentados, una línea que va y vuelve entre el presente y el pasado, recurso narrativo que refuerza la confusión no solo de la mente de los personajes *caso* –FG y Dadas– sino de la misma narradora, que se une a ellos como personaje *caminante*². La narración

¹ Tomo el concepto de refracción de Bajtín: “La literatura forma parte del entorno ideológico de la realidad como su parte autónoma, en forma de obras verbales organizadas de un modo determinado, con una estructura específica, propia tan sólo de estas obras. Esta estructura, igual que cualquier estructura ideológica, refracta la existencia socioeconómica en un proceso generativo, y la refracta muy a su modo. Pero al mismo tiempo, la literatura en su «contenido» refleja y refracta los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas (ética, cognición, doctrinas políticas, religión, etc.), es decir, la literatura refleja en su «contenido» la totalidad del horizonte ideológico, del cual ella es una parte” (Bajtín, 1994, p. 60).

² Entiendo “personaje caso” como el objeto de estudio de las investigaciones médicas y psiquiátricas que operan como fuente documental; “personaje caminante” alude al rol del personaje en la construcción ficcional de la novela.

superpone y entrama diversos tiempos y espacios, que se organizan desde el relato de la periodista-narradora e incluye varias líneas narrativas. La historia de vida de FG cuenta su nacimiento en Buenos Aires, su infancia en un pueblo de la llanura, el regreso a la ciudad natal, el alistamiento en un ejército supuestamente estadounidense, una estancia en Siria o Irak como cocinero de las tropas de ocupación y su regreso a la Argentina, donde se desplaza a Misiones y regresa finalmente a Buenos Aires; allí se produciría el encuentro con la periodista-narradora y la posterior desaparición de FG.

El “Epílogo”, ubicado al comienzo de la narración, reproduce el discurso en primera persona de la investigadora, con la postulación de un misterio que involucraría a FG –desaparecido– y a un guaycurú –un ave de la selva misionera que FG le roba a su amiga Aurelia– que operaría como mensajero, mediante un código inaccesible, con una pluma que hace rebotar contra el suelo. La ubicación disruptiva del epílogo anuncia, desde el comienzo mismo del relato, la disolución de la comunicación intersubjetiva e instaura una especie de claudicación: “Asumo mi derrota frente al silencio animal. No sabré nada más. De acuerdo, no insisto. No por hoy, al menos” (Cristoff, 2017, p. 10). Por otra parte, la presencia del pájaro convertido en “cómplice” y “compañero de misión”, fortalece la ambigüedad entre la realidad y la obsesión paranoide de los personajes, quienes intentan en vano establecer un sentido a los movimientos que el ave realiza con su cola sobre la superficie del piso o de las paredes. La figura del narrador, que alterna la primera persona de la investigadora, con una tercera de narrador omnisciente con focalización desde FG, abona la ambigüedad que permea todo el relato.

El final-principio en el “Epílogo” pone en evidencia el proceso de *fuga* de la narradora, desde su investigación en París hasta perderse en los vericuetos espaciales y mentales de FG. La alternancia entre la perspectiva de la investigadora y del personaje de FG, entre una primera persona que se aparta progresivamente del discurso racional de la investigación hacia el delirio paranoide del personaje caso y un narrador omnisciente que se ubica desde la mente divagante del *fugado*, se enlazan mediante el relato sobre Dadas, que vincula los trabajos de investigación de Philippe Tissié y de Ian Hacking con el recorrido del caminante de principios del siglo pasado. El decurso narrativo se vincula así con el recorrido de los personajes, instalando un quiebre en el discurso hegemónico, marcado por la racionalidad, el control y la producción. La caminata sin detención, según afirma María Paz Oliver, se constituye como una especie de refugio “frente a un ambiente que incentiva el control y únicamente ciertas formas de movilidad, siempre definidas en relación con la producción y el consumo” (Oliver, 2023, p. 60). El desplazamiento instala la búsqueda de un lugar propio que se construye sobre la base misma de su falta. Al respecto, Bachelard destaca la importancia de la casa como refugio:

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo

y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna (Bachelard, 2000, p. 30).

Más recientemente, Leonor Arfuch postula, a partir de la idea bajtiniana de cronotopo, la categoría de “cronotopías de la intimidad”, que intentan:

...indagar en la esfera íntima y en una especie de *plano de detalle*: ciertos objetos, rincones, imágenes, escrituras, ciertos ritos cotidianos, ciertos derroteros, que forman parte inadvertidamente de la naturalidad con que vivimos ese espacio –espacio y cuerpo, cuerpo en el espacio–, pero cuya investidura simbólica los hace sin embargo indisolubles de la idea de hogar, de identidad, de pertenencia, ideas que el carácter migrante de la cultura contemporánea–desde los flujos migratorios “reales” a los tecnológicos y al imaginario mismo de la globalización– somete a constante refiguración (Arfuch, 2014, p. 229).

En relación con ello, Arfuch considera, en la narrativa de las últimas décadas, un intento por regresar a los lugares de pertenencia: memorias personales, testimonios, relatos de migración, retorno a la tierra natal, etc. que marcan un *tono* de época que, sin embargo, no implicaría un retorno hacia el sujeto de la modernidad sino “hacia esa fractura, esa multiplicidad, esos *yo como otros*, que la literatura, la filosofía, el psicoanálisis, la lingüística y hasta las ciencias ‘duras’ han traído a las orillas de nuestra contemporaneidad” (Arfuch, 2014, p. 237).

En la novela de Cristoff, las cronotopías que encarnan sentidos de pertenencia –la casa familiar, algunos objetos y prácticas afectivas– se vacían de dichas valoraciones. La casa familiar resulta un espacio hostil desde el cual precisamente se inicia el proceso de fuga de FG, ante la violencia y la incomunicación con sus padres. Sin embargo, el recorrido se convierte en una fuga permanente, a lo largo de la cual, algunos lugares que podrían construirse como refugio, pierden ese carácter al vincularse con los temores persecutorios del personaje. Los sucesivos espacios que va transitando se vuelven entonces adversos, en un proceso que gracias al punto de vista narrativo se desplaza desde hechos constatables hasta la construcción de la realidad que se opera en la mente del personaje. Así, en su regreso a Buenos Aires luego de su recorrido por Misiones, vuelve a la computadora, al videojuego con su amigo virtual BetDieSoon:

Sigue escuchando la voz de Bet en los auriculares y, por fin, por un momento, tiene la impresión de haber llegado a casa. Entonces este es su país, esto es ser de un país. Vuelve a subirle el llanto o el vómito (Cristoff, 2017, p. 36).

Ahora Bet sí que da en el blanco y, ya en su rol de niñera resucitada, logra matar al asesino, o al menos matar a alguien, que eso es lo único que importa, ahí y donde sea, y Bet está feliz, salta en su silla, lo mira como invitante pero él no, hoy no Bet, algo en esta silla y en esta ciudad se está interponiendo entre ellos. La próxima, la próxima (Cristoff, 2017, p. 38).

Desde la perspectiva de FG, la cocina, el espacio virtual del videojuego, el sector de la plaza San Martín con el árbol donde Frito, el guaicurú, lo espera cuando él sale a buscar pistas sobre la misión, constituyen cronotopías que funcionan como puntos de anclaje pero solo provisoriamente, puesto que se tornan rápidamente ajenas y amenazantes, al igual que los vínculos: el otro implica una amenaza, real o en potencia.

Bachelard afirma que “[l]a casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (2000, p. 37); el itinerario de FG exacerba el lugar del sujeto en el marco del capitalismo avanzado, donde no hay morada que aloje esas ilusiones, ni casa real ni la “casa soñada”, imaginada, cuya posibilidad también postula el crítico francés como una eventual posibilidad de acogida.

En relación con ello, se produce un borramiento de las fronteras entre adentro/afuera, cerrado/abierto, puesto que no hay lugar donde afincar un sentido de pertenencia. Los lugares cerrados –casas, departamentos, locales de videojuegos, el mismo espacio virtual dentro del juego– se contaminan con el afuera amenazador, que invade también estos espacios. De manera similar, lo público y lo privado se solapan; así, el espacio abierto y público de la plaza San Martín se convierte en un lugar para habitar, una especie de nido con el árbol para Frito y el lugar a su sombra para FG, espacio transitorio también, que abandonan en el final trunco de la historia. En este sentido, la fuga se convierte en un recorrido centrípeto que vuelve al sujeto hacia sí mismo, potenciando al mismo tiempo su fragmentación y el aislamiento de un exterior que no solo no resulta satisfactorio, sino que está presentado como amenaza para la existencia del sujeto.

En relación con los recorridos de los personajes, María Paz Oliver destaca la diferencia entre el espacio que construye Dadas y el de FG: la historia del primero supone una agencia que deriva de la hegemonía de las políticas cosmopolitas de la modernidad, la idea de progreso y consumo globalizado que se concreta en la experiencia, por ejemplo, del turismo de masas. Es allí donde el personaje de Dadas trastoca ese imaginario, o se convierte en la cara opuesta del discurso cosmopolita (Oliver, 2023, p. 67); por el contrario, por parte de FG, queda anulada toda posibilidad de agencia y del imaginario subjetivo del espacio.

La figura del “fugado cautivo” diagnosticado por Tissié adquiere en la novela nuevos sentidos. Por una parte, la categoría utilizada a principios del siglo XX para analizar casos como los de Dadas se extiende a los personajes de FG y de la narradora misma, “como si ella también se transformara en una fugada cautiva a medida que indaga en la historia de Dadas” (Oliver, 2023, p. 64). El oxímoron –“fugado cautivo”– marca un derrotero que enlaza a estos personajes y proyecta la caída de los valores de la modernidad, con la ilusión de progreso, la velocidad y los avances tecnológicos, en los dos momentos de entre siglos, el “mal de época” que da título a la novela y donde la fuga no hace más que fortalecer la falta de libertad que experimenta el sujeto.

La figura de fugado-cautivo marca también la imposibilidad de establecer una comunidad en sentido esencialista. Jean-Luc Nancy y Roberto Esposito postulan, con

diferencias, propuestas conceptuales encuadradas en un postfundacionalismo; en este sentido, la comunidad “impolítica” de Esposito o la “inoperante” de Nancy hacen de la tensión y la falta el eje o el núcleo de configuración de la comunidad. Los personajes de Cristoff en gran parte de su obra, encarnan la búsqueda para construir un sentido, pero ese proceso no se concibe teleológicamente, no hay *un* sentido, buscado y acabado sino uno en construcción, fragmentado, que trasciende los postulados unitarios de la modernidad. Así, la comunidad solo podría ser posible en el proceso mismo de esa búsqueda, en el espacio intersticial de la falta. Jean-Luc Nancy afirma: “La comunidad sin comunidad es un *por venir*, en el sentido en que siempre está *vin*iendo, sin parar, al seno de una colectividad (es porque no deja de venir que resiste sin fin a la propia colectividad y al individuo)” (Nancy, 2000, p. 86). El desplazamiento implica, en parte la búsqueda de un lugar provisorio, inacabado, que postule un mínimo de sentido. Sin embargo, la fuga de Dadas y de FG, diferente por el siglo de tiempo histórico que media entre ellos, implica al mismo tiempo un cautiverio, un encierro que no permite incorporarse en ese fluir encarnado, en la novela, por la jaula del guaycurú que materializa también otras representaciones del encierro que se incorporan a lo largo de la historia. La narradora recupera así la idea de control en relación con el encierro y prácticas posibles de resistencia:

Cualquier cosa parece mejor que seguir la senda prefijada, hasta el servicio militar. Albert se presenta voluntariamente el 19 de abril de 1878. Pero empieza a mearse en la cama. Le sacan las sábanas, entonces se mea en el pijama. Lo mandan a un hospital, donde lo tratan durante tres meses y medio. Dadas parece haber pasado la mitad de sus viajes en una cárcel, según calcula Hacking, y algo parecido a la mitad de su vida hogareña en un hospital. Formas de control, sí, pero también formas de sustraerse. Estrategias del débil. Cuerpos que hablan cuando no hay acceso al poder simbólico. Resistencias de analfabeto (Cristoff, 2017, p. 134).

En una recuperación de la categoría “tretas del débil” de Josefina Ludmer (2021) —quien a su vez reformula el concepto “tácticas del débil” de de Certeau (2000)³—, el texto presenta la tensión entre control-encierro y resistencia, con el cuerpo como lugar de refracción de esta oposición, cronotopo donde ancla el oxímoron: *fugado cautivo*, aplicable a Albert Dadas, a FG y a la narradora. Ludmer analiza la operación escrituraria de Sor Juana Inés de la Cruz, el modo en que desde géneros “menores” como la autobiografía y la carta, la pensadora del siglo XVII “erige una polémica erudita”

³ De Certeau diferencia estrategias y tácticas y afirma: “En relación con las estrategias (cuyas figuras sucesivas desplazan este esquema demasiado formal del cual el vínculo con una configuración histórica particular de la racionalidad estaría por precisarse), llamo *táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. [...] En suma, la táctica es un arte del débil. Clausewitz lo comentaba a propósito de la astucia, en su tratado *Sobre la guerra*” (de Certeau, 2000, p. 43).

(Ludmer, 2021, p. 198). El último acto de resistencia de Dadas y de FG es el de perderse, hacer del desplazamiento del cuerpo un lugar de pertenencia; el de la narradora se asienta en la escritura, la transcripción del relato de FG como “un intento de probar los poderes invocatorios de la escritura” (Cristoff, 2017, p. 10). El cuerpo-espacio, el cuerpo-escritura se inscribe, en la novela, como un refugio siempre en fuga, siempre en falta.

UNA MÚSICA

La mayoría de los textos de Hernán Ronsino se desarrollan en pequeños pueblos de la llanura (excepto en *Cameron*, cuya acción transcurre en un lugar fuera de Argentina, aunque también en un pequeño poblado periférico), espacios que refractan, desde lo micro, problemáticas históricas, sociales y humanas, que ponen en cuestión paradigmas culturales como la oposición civilización/barbarie, por ejemplo.

En *Una música* se produce un desplazamiento desde el centro hacia el margen: el narrador, de extracción social burguesa y pianista en los círculos de la alta cultura, vuelve a la Argentina y se traslada al campito de Paso del Rey, en la zona marginal del conurbano bonaerense, para incorporarse al grupo de okupas que se han apropiado del lugar desde la década de los años setenta. El punto de inflexión lo constituye la muerte de su padre, que desata una crisis en la subjetividad del protagonista, al revelar las tensiones de Juan Sebastián entre la vida diseñada para él por la autoridad paterna y la elección propia. El espacio propiedad del padre, ocupado luego por el grupo de sindicalistas perseguido por ese mismo padre en los setenta, se convierte en el *refugio* del hijo que intenta fugarse de los mandatos hereditarios.

Por otra parte, la historia enlaza pasado y presente, en un movimiento espiralado donde la aparición del hijo permite una especie de reparación de los actos aberrantes que ordenara el padre, a la edad que tiene Juan cuando llega al campito, con un rostro similar al que tendrá luego su hijo; el hijo viene a rectificar de manera oblicua, ese pasado:

De pronto comprendo que hay un fantasma que recorre el campito. La cara del hijo cruzado por el tiempo, barbudo y sucio, sin la muela que la Tere arrancó con frialdad cercana a la venganza; esa cara que creyó haber engañado a todos bajo el nombre de Ruiz es, curiosamente desconocida solo por quien la porta. Comprendo que soy el aparecido, el reflujo del pasado que ronda sobre las tierras abandonadas (Ronsino, 2022, p. 187).

El campito se constituye como un cronotopo que encarna valoraciones afectivas, en el sentido de Arfuch, con el galponcito cerrado donde se guardan las pertenencias familiares e incluso el piano en que practicara Juan Sebastián. La apertura y el encuentro del protagonista con esas pertenencias pone en circulación una serie de afectos con-

tradictorios, a través de la memoria propia y ajena, puesto que lo que va encontrando también *corrige* los relatos del padre, que se descubren mentirosos o al menos desviados de la realidad: “...justamente hay algo en esos papeles que se contradice con el relato de mi padre” (Ronsino, 2022, p. 190). Por ejemplo, el descubrimiento del mítico disco de Bill Turner revela una versión diferente de la que contara el Francés sobre su descubrimiento del disco, puesto que, a la luz de los registros de grabación, él mismo participó en la ejecución del tema “Tránsito”, central para el disco y para la trama de la novela que leemos. Los objetos encontrados que, en palabras de Toguita –uno de los okupas– contienen “los chanchullos del Francés” (Ronsino, 2022, p. 190), son “veintiséis cajas numeradas” cuyo contenido el narrador detalla minuciosamente: papeles con balances y estados contables, partituras corregidas, registro de grabaciones, todas cronotopías de la intimidad, en el sentido de Arfuch, que encarnan la memoria afectiva y cierran, al menos provisoriamente, el proceso de duelo:

No me mueve ni el rencor ni el odio. Le digo [a Julia] que es lo que, en el fondo, vine a hacer. Apilo los chanchullos del Francés sobre el piano. Por el peso, se termina de desplomar. ... Cuando el carguero de las once cruza el puente Falbo sonando como un contrabajo, el fuego toma cuerpo sobre las chapas del galponcito. Un cuerpo que se irá fortaleciendo para envolver con una lengua naranja las cajas, el piano Bösendorfer, los restos de mi padre. El fuego, finalmente, derrumba cosas y proyecta un humo agrio que, de lejos, por ejemplo, desde un avión a punto de aterrizar, debe verse como una niebla espesa y traicionera (Ronsino, 2022, p. 205).

La destrucción de los objetos marca el proceso de duelo por ese padre que falleciera en las profundidades del metro, en un coche que siguió circulando con el cuerpo muerto hasta ser encontrado por un guardia. La oscuridad, el derrumbe del piano que representa el mandato paterno, la potencia destructiva del fuego consumiendo los restos de una vida incorporan la perspectiva desde arriba, la mirada imaginaria desde un avión, como una forma de vista panorámica sobre la vida del padre y su prolongación en el hijo.

El piano se configura como una cronotopía en sentido de Arfuch: encarna el vínculo con el padre, con la *música* del padre y su destrucción marca el punto de quiebre en el recorrido del narrador. También opera como soporte material de la *música* que toca Juan como pianista y, en este sentido, vincula tres espacios: el balneario Ostende de la costa argentina, la ciudad belga de Ostende y el campito de Paso del Rey. El primero es el lugar de formación musical de Juan, a cargo de Anita Labaronie, quien según descubre al final, al revisar los papeles guardados en el galpón, había sido amante del padre. En el camino al balneario de Ostende, durante la infancia de Juan, ocurre un hecho clave que aparece en varios momentos de la novela: el padre lo obliga a manejar bajo una lluvia torrencial, la camioneta se descompone y deben pasar la noche en la costa cercana al balneario argentino hasta el amanecer. La homónima ciudad belga, por su parte, marca el punto final de su última gira, donde recibe la noticia de la muer-

te del padre; entonces se compromete a dar el concierto pero en lugar de ello huye, bajo otra lluvia torrencial, y termina la noche con una joven que conoce en un bar:

Anne no entiende que, del otro lado del mundo, haya una ciudad que tenga el mismo nombre que esta ciudad. [...] Si hay recuerdos intensos –de esos que se funden con la fuerza del hierro– vienen de ese verano con mi padre en Ostende (Ronsino, 2022, p. 17).

...a mí me gusta quedarme con esa idea: que mi padre tomó la decisión de que fuera así –pasar la noche, frente al mar, hundidos en una tormenta– para regalarme una escena imborrable, le digo a Anne, ahora, caminando bajo la llovizna por la playa de Ostende (Ronsino, 2022, p. 19).

El campito de Paso del Rey señala el final del piano y el punto de inflexión en la historia del protagonista: el instrumento se empieza a descomponer con otra lluvia, con la inundación del campito, luego con los golpes que le propina el propio Juan, al quebrar sus patas y, finalmente, sucumbe devorado por las llamas junto con las *pertenencias* del padre.

Al comienzo de la novela, el narrador recuerda: “Mi padre siempre decía, a modo de consejo, que la vida es una escalera, el secreto más difícil de aprender es saber cuándo y cómo pisar el siguiente escalón y que, en lo posible, sea el de arriba” (Ronsino, 2022, p. 25). El proceso que recorre el personaje desde el momento del regreso al país, se construye en un movimiento espiralado; en lugar de subir peldaños, se desplaza hacia los márgenes, en una búsqueda que construye un lugar propio, como dice Anne, según cuenta el narrador: “Cada uno [...] tiene que saber sonar. Sonar un sonido propio, único y, por lo tanto, finito” (Ronsino, 2022, p. 16). En este sentido, los sonidos del piano de concierto dejan paso a los de las máquinas de trabajo, a los de la naturaleza y a los de las palabras.

No es casual que lo único que rescata de “los chanchullos del Francés” sea la novela de W. Hudson, en su versión original, *The Purple Land*. Es la única ficción que escribió el explorador inglés y la lectura que Juan realiza, traduciendo, a Julia, permanece inacabada por expreso pedido de ella. La lectura por entregas, cada noche, recupera la palabra y la función de contar, que reverbera en toda la obra de Ronsino, a través de narradores personajes de los pueblos de la llanura, que repiten historias y diferentes versiones de hechos supuestamente sucedidos. Esta impronta de escritores como Saer, Piglia, Onetti o Martini, restos de cuyas poéticas pueden rastrearse en la obra ronsiniana, realizan un aporte sustancial en relación con la estética y el sentido de la narración, como especie de refugio.

El narrador protagoniza una fuga desde el centro hegemónico para incorporarse a un sistema alternativo, donde se escucha *otra música*. La música que vertebra la arquitectónica novelesca⁴ pone en relación diversos ejes de sentido: una tensión entre

⁴ Tomo el concepto de arquitectónica de Bajtín: “La *novela* es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica

alta cultura y cultura marginal –la música clásica europea ejecutada en los conciertos de piano de Juan Sebastián; la mezcla de improvisación en la música de Bill Turner; el canto improvisado de Dángelo en el galpón del campito. Además, los sonidos del espacio comunitario, el trabajo, la carpintería, la albañilería para reparar y construir el espacio propio coexisten con otros sonidos, del espacio externo al campito, como los de la fábrica, los de las máquinas del cyber y otros espacios pueblerinos que funcionan como ecos del universo global.

“El Refugio” –así denominado por el grupo de okupas– se constituye progresivamente como un espacio de amparo para el narrador, un sistema poroso, infiltrado por los detritus contaminantes en el río, la destrucción del espacio natural, la explotación económica y la asimetría social. “Me voy incorporando, así como un cuerpo extraño a la órbita del sistema” (Ronsino, 2022, p. 110), afirma el narrador: en un espacio marcado por el sistema hegemónico, se organiza un microespacio, un *sistema* comunitario que se constituye como una posibilidad de refugio, aunque transitorio y marginal.

La comunidad que representa la ficción es un sistema poroso y, paradójicamente, abierto. Juan comienza a habitar el campito, corriéndose desde el lugar de *propietario* por derecho de herencia –parte del engranaje capitalista. Según Esposito:

...el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un ‘deber’ une a los sujetos de la comunidad –en el sentido de ‘te debo algo’, pero no ‘me debes algo’– que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos (Esposito, 2003, p. 30).

Juan salva la vida del Cuesta y el grupo *le debe* eso, pero se acerca desde el lugar de la mentira, como un impostor que es recibido y aceptado paulatinamente como un integrante más, es decir, *les debe*, y no solo la verdad sobre su identidad sino sobre sus intenciones puesto que, aunque él cree haberlos engañado, más adelante se revela que ellos lo reconocieron poco después de su llegada. Esto no implica solo el desplazamiento desde un sistema a otro, sino una reformulación del sentido de *sistema* como poroso, dinámico, donde la circulación del poder es compleja: por una parte, con movilidad en sus jerarquías, entre el liderazgo de Mamocho y posteriormente el de Julia; por otra parte, organizado comunitariamente, en un juego donde las individualidades ceden ante lo colectivo, aunque con una complejidad que incluye tensiones, traiciones y conciliaciones. El sistema que postula la novela puede relacionarse con el concepto de isla urbana de Josefina Ludmer:

La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, mons-

de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética*” (1991, p. 25).

truos o freaks. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también “la subversión” (Ludmer, 2020, p. 153).

Habitar la isla urbana implica procesos de territorialización, según Ludmer, cuando “se rompe la homogeneidad social” y la subjetividad central, desde afuera, “impulsada por una necesidad o fuerza ciega (accidente-enfermedad-peste-hambre-sueño-sexo), cruza la frontera que es el límite de la isla” (Ludmer, 2020, p. 154). Es el caso del narrador, al dar el golpe de timón que imprime una transformación en su vida, y en la del grupo al que se incorpora.

Una visión de tintes utópicos se proyecta en varios pasajes de la novela, como al final de la primera parte: “La vida nueva empieza” (Ronsino, 2022, p. 73); o en el final: “Mientras el imitador de pájaros canta, el olor a pasto cortado flota en todo el campito como una promesa, como una tierra nueva que siempre hay que terminar de conquistar” (Ronsino, 2022, p. 206). Sin embargo, como el *tránsito* aludido en el tema musical de Turner y en el personaje de la novela de Hudson que encuentran en el galpón, la posibilidad de refugio permanece en suspenso, como el final de *The Purple Land* que el protagonista lee con Julia cada noche: “Falta poco, le digo, faltan cinco páginas. No, dice. Que sigan faltando. Quiero que este libro no se termine” (Ronsino, 2022, p. 192).

La narrativa de estos autores postula también un posicionamiento respecto de la literatura y su función. En el caso de M. S. Cristoff, la caminata frenética impone un modo de desmontaje de la novela decimonónica, de mismo modo que lo “inconcluso” del libro sobre Dadas se traslada a la historia de FG, cuyo final suspende el desarrollo de la trama.

En una entrevista, la autora sostiene:

El formato novela [...] me interesa como un formato a dinamitar, por eso aparecen fragmentos no ficcionales en todas mis novelas. [...] porque buscaba una antinovela dentro de la novela. Y lo de antinovela está en que el personaje FG no está delineado por completo, o que la ambigüedad que está llevada a un punto tal, y que es algo que me interesa mucho trabajar, que no sabés si él realmente estuvo en esa guerra en Medio Oriente como dice, o todo lo que hizo fue estar en el locutorio jugando esos videos (León, 2017, p. 2).

En la novela de Ronsino hay una apuesta a la literatura y a la función de narrar, que se reitera desde la trama, con la incorporación del acto de contar y de leer por diversos personajes; en la organización de una narración compleja, caracterizada por duplicaciones, multiplicidades y reformulaciones; en operaciones de núcleos generadores, imágenes que condensan todo un universo narrativo.

CONCLUSIONES

Las novelas analizadas constituyen modos posibles en que el discurso literario refracta la búsqueda del *refugio* en un universo devastado por los poderes de un sistema excluyente y destructivo. En *Mal de época* el aislamiento y la alienación de los personajes se concreta a través del desplazamiento, la caminata frenética, el derrotero de búsquedas cuyo objetivo permanece desconocido, contradictorio o incierto. *Una música* presenta una posibilidad de construir refugio en la incorporación a un conjunto donde el sujeto individual se diluye en una comunidad abierta y provisoria.

La idea de *fuga* permite contrastar la configuración del desplazamiento y el movimiento en ambos textos. En ambos casos se destaca la continuidad de la dominación que, con diferencias, a lo largo de las distintas formulaciones del sistema capitalista, intenta mantener a los sujetos *cautivos*. Sin embargo, si Dadas, FG y la investigadora son *fugados* que no pueden escapar a los distintos dispositivos de control que impone el sistema, Juan Sebastián traspone los límites hacia la isla de los okupas, intentando una posibilidad alternativa.

Los caminadores frenéticos de *Mal de época* –y de otras obras de la autora– son *fugados cautivos* de un sistema que no los reconoce como sujetos y cuyas vidas no se consideran como tales. El desplazamiento inscribe una huida y una búsqueda que no encuentra inserción en el sistema. En el caso de *Una música*, el refugio se construye en los bordes, mediante una fuga del sistema dominante para organizar otro, alternativo y provisorio. En definitiva, como afirmaba Leonor Arfuch:

...si la lógica del mercado explora –y explota– la casa/hogar como un inagotable objeto de deseo, en una temporalidad siempre prospectiva, las lógicas narrativas parecen tornarse, una y otra vez, hacia una búsqueda retrospectiva –¿una especie de “vuelta al hogar”?– [...] Cabría preguntarse si esos “retornos” verdaderamente “vuelven” a algún punto de origen o trazan otras órbitas en una nueva espacio/temporalidad. [...] [Es] quizás por esa fragmentación de la experiencia –que no dudaríamos en reconocer como “propia”– que la búsqueda de anclajes más o menos “seguros” –localizaciones, geografías, objetos, memorias–, en su despliegue íntimo y global, adquiere, sintomáticamente, tal relevancia (Arfuch, 2014, pp. 236-237).

El presente trabajo se inserta en una investigación mayor, en el marco del proyecto “Literatura, espacios y afectos: indagaciones en la narrativa latinoamericana del siglo XXI.”, dirigido por Liliana Tozzi y codirigido por Laura Fandiño (FL, UNC), avalado y subsidiado por la SeCyT, UNC.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, L. (2014). Cronotopías de la intimidad. In L. Arfuch (comp.). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 217-263). Buenos Aires: Prometeo.
- Bachelard, G. (2000 [1957]). *La poética del espacio*. Trad. E. De Champourcín. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1991 [1975.]). *Teoría y estética de la novela*. Trad. T. Bubnova. España: Taurus.
- Bajtín, M. (Pavel N. Medvedev) (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza editorial.
- de Certeau, M. (2000 [1980]). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. 1980. Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard. Trad. A. Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto de Estudios Superiores de Occidente.
- Cristoff, M.S. (2017). *Mal de época*. Buenos Aires: Mardulce.
- Esposito, R. (2003 [1998]). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Trad. C. Rodolfo & M. Marotto. Buenos Aires: Amorrortu.
- León, G. (2017). “La novela me interesa como un formato a dinamitar”. Entrevista a María Sonia Cristoff. *Eterna Cadencia. Blog. Entrevistas*. 07.11. <https://www.eter nacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-novela-me-interesa-como-un-formato-a-dinamitar.html>.
- Ludmer, J. (2020). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Ludmer, J. (2021). Tretas del débil. *Lo que vendrá: una antología (1963-2013)* (pp. 189-198). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Nancy, J.-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Libros Arces.
- Oliver, M.P. (2023). Fuga y errancia en *Mal de época* de María Sonia Cristoff. *Taller de Letras*, (72), 55-75. <https://doi.org/10.7764/Tl.72.55-75>.
- Ronsino, H. (2022). *Una música*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Tissié, Ph. (1887). *Les aliénés voyageurs*. Paris: Doin. <https://www.babordnum.fr/items/show/574>.