



REVISTA ÚRSULA

Rememoraciones de no fiar. Recuerdos fabulados y reconstrucciones sesgadas del Yo en la narrativa de Maximiliano Barrientos y Gonzalo Baz

Remembrances that are not to be trusted. Fabled memories and biased reconstructions of the ego in the narrative by Maximiliano Barrientos and Gonzalo Baz

Giuseppe Gatti Riccardi

(Università degli Studi Guglielmo Marconi/ Universitatea de Vest – Timișoara)

g.gatti@unimarconi.it / giuseppe.gatti@e-uvt.ro

RESUMEN: El análisis que se aborda en las páginas que siguen se centra en el estudio de dos novelas (*Hoteles*, 2007, del boliviano Maximiliano Barrientos y *Los pasajes comunes*, 2020, del montevideano Gonzalo Baz) que se inscriben en el amplio marco de las narraciones contemporáneas en español construidas sobre los dos pilares de la rememoración y de la revelación autobiográfica. Se verá cómo en *Hoteles* el ejercicio de rescate de la memoria subjetiva se vuelve un proceso de construcción del Yo convertido en “relato espectacularizado”, al tiempo que en *Los pasajes comunes* el giro subjetivo que adquiere el texto se hace patente en la traslación a la trama de las experiencias personales del autor, que se vuelven objeto de una autobiografía ficcionalizada con rasgos de autoficción.

PALABRAS CLAVE: escritura de rememoración, exposición de la intimidad, mirada fragmentada, teatralidad, giro autobiográfico.

ABSTRACT: Our analysis in the following pages is focused on the study of two novels (*Hoteles*, 2007, by the Bolivian Maximiliano Barrientos and *Los pasajes comunes*, 2020, by the Uruguayan Gonzalo Baz) that are part of the extended framework of contemporary narratives in Spanish built on the two pillars of remembrance and autobiographical revelation. We will see how in *Hoteles* the exercise of rescuing memory becomes a process of subjective construction of the ego turned into a “spectacularized story”; regarding *Los pasajes comunes*, the subjective turn that the text acquires becomes evident in the translation to the plot of the author's personal experiences, which become the object of a fictionalized autobiography with features of self-fiction.

KEYWORDS: remembrance writing – exposure of intimacy – fragmented gaze – theatricality – autobiographical turn.



*A través de los mudos silencios cogen un sendero
inclinado, empinado, oscuro lleno de negras tinieblas.
Y no estaban lejos del límite de la tierra de arriba.
(Ovidio, Metamorfosis, libro X)*

Escritura de la rememoración, escritura del *Yo*

En las dinámicas del narrar, en las tramas sutiles en las que entran en contacto lo individual y lo colectivo, allí donde se entretrejen los aspectos elusivos y los elementos aclarados de lo que se pretende nombrar y describir, se impone un conjunto de especificaciones y preguntas: ¿Quiénes son los sujetos que hablan en los procesos de rememoración en un texto de ficción? ¿Cómo es el individuo que se expresa en primera persona en el intento de hacer posible la transmisión de ciertos contenidos vivenciales y dar cuenta de la propia experiencia? Y finalmente, ¿qué naturaleza tiene su interlocutor a nivel diegético y que rol desempeña?

En el contexto sociohistórico actual, el ser humano parece presentar dos características –matizadas según varía el contexto cultural de referencia– cuyos efectos se superponen: a) por una parte, el hombre contemporáneo parece haberse convertido en un *sujeto descentrado* respecto de su inconsciente, una individualidad que percibe su propia condición de incompleto; en este sentido, la construcción de un espacio biográfico (o autobiográfico o, incluso, autoficcional) acaba convirtiéndose en un ejercicio de enunciación que el *Yo* lleva a cabo para sí mismo (para existir gracias a su propio relato) pero también para y gracias a un *Otro*. En efecto, el segundo elemento es precisamente b) la necesidad que el *Yo* tiene de dialogar con una otredad que funcione como interlocutor y que, al estar presente y escuchar la narración de una vida, acaba dándole consistencia a lo narrado.

Podría, en suma, afirmarse que el individuo contemporáneo que se encarga de construir una trama (auto)biográfica es un “sujeto fracturado, constitutivamente incompleto, modelado por el lenguaje y cuya dimensión existencial es *dialógica*, abierto a (construido por) un *Otro*: un *Otro* que puede ser tanto el tú de la interlocución como la otredad misma del lenguaje, y también la idea de un *Otro* como diferencia radical” (Arfuch 74). La necesidad de una interacción entre el sujeto encargado de la narración y



el *Otro* como interlocutor se relaciona con el rol configurativo del lenguaje: el *Yo* puede intentar alcanzar la ilusoria unidad del sujeto a través de la forma del relato (en el caso de la autobiografía, a través de la narración de memorias personales) y, de este modo, crea un marco de lo indecible como si pudiera trazar los contornos de lo expresable solo cuando esto se vuelve resultado de una narración. Y para que haya narración debe existir –tal como sugiere Mikhail Bajtín en *Estética de la creación verbal* (28 - 31)– una suerte de protagonismo simultáneo de los dos participantes de la comunicación. Frente a la evanescencia de un relato o de una rememoración destinados al vacío, la construcción de una historia se basa en que

[1] la cualidad esencial del enunciado es la de *ser destinado*, dirigirse a un otro, el destinatario, –presente, ausente, real o imaginado–, y entonces atender a sus expectativas, anticiparse a sus convicciones, responder, en definitiva, tanto en el sentido de *dar respuesta* como en el de hacerse cargo de la propia palabra y del *Otro* (Arfuch 74).

Si la reconstrucción de fragmentos de existencia pasa por la búsqueda de un interlocutor capaz de convertir la exposición de los hechos en un “enunciado destinado a”, ¿qué rol guarda el ejercicio de rememoración? Si la escucha por parte del *Tú* (presente o ausente) de la narración de una vida –o de eventos puntuales de ella– acaba dándole consistencia a lo narrado, en el juego de la construcción de sentido desempeña un rol clave el proceso de rememoración.

La literatura contemporánea en lengua española ofrece claras muestras de este interés de las nuevas promociones por las operaciones de rescate de la memoria: se trata de tareas caracterizadas a menudo por un marcado componente autoficcional y llevadas a cabo a través de una deliberada fragmentación de la unidad textual, como efecto de una condición universal en que “la sensación de lo provisorio es total, sin arraigo a los sitios, sin fijación en los objetos, desposeída de esa lógica de la apropiación común a los humanos” (Aínsa 158). Ante la sensación de lo provisorio y frente a la imposibilidad de un sólido arraigo a los espacios físicos, la escritura de rememoración de cuño subjetivo se plantea como una “autonarración, [...] como la forma contemporánea del espacio autobiográfico” (Gasparini 312).

Estos intentos de regreso a los orígenes –retornos a un centro del mundo personal– se hacen patente, por ejemplo, en el rescate del Valparaíso de antaño, que propone Gonzalo



Eltesch en *Colección particular* (2015). Pero también en las memorias colectivas, familiares e individuales que se entretajan como presencias fantasmales en el Santiago de Chile de los años setenta y ochenta que describe Nona Fernández en *El cielo* (2018), o en la reconstrucción de un crimen como pretexto para narrar la historia del surgimiento de un prostíbulo en una aldea rural de Uruguay que propone Martín Bentancor en *El fondo del quilombo* (2019). Tampoco pueden olvidarse los mundos distópicos en que la pérdida de la memoria personal e histórica se dibuja como un delirio, tal como ocurre en *Sueños digitales* (2000) e *Iris* (2014), de Edmundo Paz Soldán, o en *Tokyo ya no nos quiere* (2014), de Ray Loriga. Los tres últimos textos, en particular, son novelas donde “[l]a memoria [...] se manifiesta como el componente que salva de una existencia falsa. Por ello, en estas obras se insiste en la enajenación que conlleva el olvido” (Noguerol Jiménez 77)¹.

Ahora bien, la relación que se pretende establecer entre la escritura de la memoria y ciertas formas textuales autobiográficas se funda aquí en el análisis de dos textos de ficción contruidos sobre la base de un giro subjetivo *lato sensu*: en particular, el objeto de estudio en las páginas que siguen es un corpus deliberadamente reducido a solo dos novelas breves, publicadas en un marco temporal que va desde 2007 hasta 2020: *Hoteles*, del boliviano Maximiliano Barrientos², y *Los pasajes comunes*, del montevideano Gonzalo Baz³. En la primera el autor pone en el centro del hilo narrativo un discurso de construcción del Yo en el plano de la diégesis a través del cual dos criaturas ficcionales relatan ante la cámara de un director de cine determinadas circunstancias vitales que han

¹ En su ensayo “Memorias que salvan: distopías críticas en español”, Noguerol Jiménez alude a una condición de olvido y de pérdida de la memoria provocada “por la ingestión de drogas psicotrópicas como en la melancólica *Tokyo ya no nos quiere*; por el recurso a tóxicos ingenios tecnológicos como el videojuego 'de espada y brujería' en el que se pierde el personaje de Píxel en *Sueños digitales* (2000) o por el extravío en actuales 'paraísos consumistas', deudores de la estética del parque de atracciones, donde se alienan los personajes [...] de la trilogía *El Gen de Dios* (2011), de Juan Abreu” (Noguerol Jiménez 77).

² Maximiliano Barrientos (Santa Cruz de la Sierra, 1979) se desempeña como periodista (escribe de literatura, música y cine en los más destacados suplementos culturales de Bolivia) y escritor. Su libro de relatos *Diario* ha sido galardonado en 2009 con el Premio Nacional de Literatura de Santa Cruz. Tanto su primer libro, *Los daños* (2006) como la novela objeto de nuestro estudio (*Hoteles*, 2007) han vivido un proceso de revisión y corrección que ha llevado a la publicación de dos volúmenes *Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer* y *Hoteles*, re-publicados por la editorial española *Periférica* en 2011.

³ Gonzalo Baz (Montevideo, 1985) es co-director –junto a Dani Olivar– del sello editorial *Pez en el hielo*. Después de haber participado con cuentos en varias antologías nacionales, publica *Animales que vuelven*, su primera recopilación de relatos, en 2017. El volumen recibió el Premio Ópera Prima del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. *Los pasajes comunes* es su primera novela.



caracterizado sus respectivas existencias. El esquema que siguen los relatos adopta una estructura que se relaciona con los modelos de espectacularización del *Yo*, apoyados en “las tendencias de exposición de la intimidad que proliferan hoy en día” (Sibilia 92) y conectados, a su vez, con ciertas formas de representación de sí asociadas a lo que Reinaldo Laddaga define con el término “espectáculos de realidad”. Se trata de mensajes en los cuales el emisor “se presenta como tal o cual persona, un individuo situable en el espacio y el tiempo, aun cuando las improvisaciones que realiza sean teatrales o extravagantes” (Laddaga 21).

Por su parte, se verá cómo *Los pasajes comunes* puede leerse como una muestra de la intensificación del giro subjetivo que se observa en la literatura hispánica contemporánea y que se expresa “a través de las experiencias personales como objeto de las obras más allá de la mera inspiración, en la medida en que éstas sean asumidas como materia *novelable o dramatizable*” (Casas 13).

Narraciones de huidas delante de una cámara: *Hoteles, de Maximiliano Barrientos*

Considerar el *discurso* en su acepción más amplia, no solo como palabra, sino también como imagen y como construcción de una forma de vida, entra en relación con la centralidad que Bajtín –ya a finales de los años setenta del siglo XX– había atribuido al *valor biográfico*: en el amplio marco de los intentos biográficos de la contemporaneidad (la autobiografía clásica, las construcciones autoficcionales, los diarios íntimos, los *blogs*, etc.), un conjunto complejo de voces lucha continuamente por afirmarse alterando el tradicional equilibrio fronterizo entre el espacio privado y el ámbito público. En este contexto de complejidad creciente, los contenidos vivenciales canónicos se vuelven parte de un mundo mucho más amplio poblado de voces, rostros y autoridades que se atribuyen la palabra.

Es ahí donde el *valor biográfico* adquiere su rol preeminente, en tanto que es capaz de organizar y darle un orden a la vida del *Yo* encargado de la narración; en la visión bajtiniana, de hecho, el *valor biográfico* “no solo puede organizar una narración sobre la vida del *Otro*, sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de



la vida propia” (Bajtín 136). Este aspecto no solo pone en relación la narración (auto)biográfica con la construcción de un orden capaz de permitir una más cabal comprensión de la propia existencia, sino que se relaciona también con el continuo despliegue contemporáneo del espacio biográfico, constituido, en la actualidad, por incontables narrativas en las que el *Yo* se enuncia en función de un *Otro*, su interlocutor, y así le da una forma a su existencia subjetiva. El relato vendría, así, a representar la herramienta a través de la cual “se construye” una existencia, como *resultado* de la narración misma. Veamos de qué manera esta *dimensión dialógica* (el *Yo* se dirige a un *Tú*, como interlocutor esencial) se aplica a la novela *Hoteles*, de Barrientos.

En el plano de la diégesis se aprecia la presencia de dos distintos “niveles de dudas” acerca de la construcción de las subjetividades en la narración: en el primer eslabón, un hombre y una mujer con un pasado de actores de cine porno huyen en coche por el desierto boliviano, acompañados por la hija de seis años de la mujer. Las carreteras por las que transitan atraviesan paisajes yermos, calcinados por un sol inclemente que se ensaña sobre los tejados de aldeas y pueblos, lugares que ofrecen a los tres tráfugas un cobijo temporal, durante una noche o dos. En este primer nivel, la fuga se plantea como una huida hacia ninguna parte, pues destaca en el texto la absoluta falta de claridad acerca de los motivos del viaje, incluso les falta comprender a los mismos fugitivos su posible destino final: “[N]inguno tenía una idea clara de por qué viajaron de forma imprevista. Entenderlo como un escape es reducirlo. No se fueron para escapar, sino para fabricar un pasado en común” (Barrientos 41).

El proceso de fabricación –nótese: fabricar = construir– de un pasado en común es, en realidad, solo una parte de un camino más complejo que se centra en el intento de encontrar un compromiso existencial entre el peso de lo vivido, los recuerdos de lo abandonado y la consolidación del *Yo* del presente. A la ausencia de sentido del viaje se suma, además, la percepción de la *fragmentariedad* de la existencia y de la desarticulación física de los lugares en los que ella se desarrolla, como si todo espacio recorrido no fuera otra cosa sino un conjunto amorfo de pedazos procedente de otros espacios; Tero, el protagonista masculino, así se expresa: “Viajamos para formar imágenes. Viajar es construir un paisaje privado, una colección de espacios mutantes: ciudades que son fragmentos de muchas ciudades” (Barrientos 22).



Es en este viaje realizado para formar un espacio subjetivo identitario donde se inserta el segundo grado de incertidumbre en el plano diegético: tanto los dos adultos, Tero y Abigail, como la niña, Andrea, relatan su huida hacia ninguna parte a un director de documentales fascinado por la tentativa de fuga de los tres de sus respectivos territorios nebulosos del pasado. El armazón novelesco se vuelve, así, más complejo porque el texto deja de ser el simple relato (en forma de soliloquios) de una fuga imprevista y se convierte en un discurso narrativo más articulado: los exactores cuentan delante de una cámara, cada uno a solas, lo vivido durante el viaje de huida. Cuentan la experiencia desde una perspectiva *ex post*, pero –al hacerlo delante de la cámara– utilizan el tiempo presente, lo que lleva a un manejo peculiar de las coordenadas temporales. De este modo, Barrientos construye un filtro informativo: la información que el lector recibe no se transmite a través del monólogo de un narrador en primera persona que relata lo que le está aconteciendo en el momento mismo de la exposición oral, sino que se transfiere al receptor por medio de las palabras que cada uno de los personajes en fuga decide contarle al cineasta.

¿Cuáles son los efectos al nivel textual de esta estructura expositiva? Al menos dos y ambos intervienen para volver poco confiable lo que se narra. En primer lugar, el resultado de esta arquitectura narrativa filtrada reside –en palabras del director de cine– en el hecho de que el destinatario último del relato se encuentra ante

versiones de un viaje donde el destino no era lo que importaba -en realidad nunca hubo destino, solo existió el viaje como acto de desaparición. Estar en constante movimiento, alejándose: me interesan los detalles de ese alejamiento. La vida privada de dos ex-actores porno en un contexto alejado del sexo: ¿quiénes son cuando no están cogiendo? La vida en escenarios de tránsito: hoteles, cafeterías, lavanderías (Barrientos 40).

La cita no solo alude de forma explícita a la existencia de una pluralidad de versiones que se modifican según quién hable y según varía el momento de la entrevista, sino que insiste además en la parcialidad de la información que se transmite: el director de cine admite estar interesado solo en algunos detalles relacionados con los motivos de la fuga, con las razones de un alejamiento que convierte el viaje en un acto de desaparición; si esos contenidos son lo que mejor puede venderse, la narración del *Yo* se espectaculariza en forma de exposición del relato vivencial “en esferas de la vida social e individual [que] se reorganizan en función de la lógica del consumo” (Lipovetsky 32). Debe señalarse, no obstante, cómo el cineasta deja que tanto Tero como Abigail relaten sus contenidos



vivenciales, modulados por sus respectivas exigencias de darle un orden a su propio recorrido vital, como si todos los aspectos de sus peripecias fueran igualmente relevantes. Este elemento es importante para nuestro enfoque porque posibilita la conversión de la narración de lo acontecido en una suerte de entrevista, y en las entrevistas se observa una “insistencia en la figura del enunciador como garantía de autenticidad [...], esa tentación de revelar los detalles de la intimidad -y la pasión correlativa de atisbarlos” (Arfuch 22).

Así, la novela no solo deja de ser una simple forma de indagación en los intersticios donde se cruzan los destinos de los seres humanos, no solo empieza a convertirse en una narración que *le da forma* al recorrido vital de los dos sujetos de la enunciación (los entrevistados), sino que, además, involucra al que podríamos definir como el “sujeto en el margen”, es decir, al cineasta. Para aclarar mejor este punto es necesario observar los efectos de la confesión mediática del hombre y de la mujer; ya se ha visto cómo la confesión –al tambalearse entre la revelación íntima y la puesta en escena de un espectáculo para el oyente– corre el riesgo de adquirir rasgos de *teatralidad*, es decir, de convertirse en un ejercicio de exposición de un contenido “sometid[o] a la anticipación de las reacciones del espectador y, por tanto, a las expectativas que en él despierta el comportamiento en cuestión” (Cabo Aseguiolaza 31). Las palabras de los dos adultos (destinadas a la cámara del director de cine) acaban produciendo una progresiva traslación de los contenidos del primer plano de la diégesis hacia el mundo del director del documental (segundo nivel diegético): así, el segundo efecto al nivel textual de la peculiar estructura expositiva que construye Barrientos reside en la paulatina disgregación de la solidez de la realidad del mundo subjetivo del cineasta. A medida que va entrevistando a los dos adultos, el hombre va perdiendo sus certezas como si todo lo que había constituido su vida hasta ese momento se mezclara en un amasijo indistinto que no permite separar lo real de lo imaginado ni lo vivido de lo soñado: “no estoy seguro de si la imagen que tengo es un recuerdo o un invento. Toda relación llega a un punto en el que los recuerdos y la imaginación se confunden, no hay una diferencia precisa, no sos plenamente lúcido para saber qué clase de vida tuviste y qué clase de vida te estás inventando” (Barrientos 71).

Es de notar, asimismo, que la traslación de los contenidos del primer plano de la diégesis hacia el mundo del director del documental es un proceso que se repite en la



novela: en las entrevistas delante de la cámara, Tero cuenta cómo en reiteradas circunstancias había aprovechado las breves ausencias de su compañera y de la hija de ella para encerrarse en la habitación de algún hotel y zambullirse en el nebuloso territorio de su pasado sentimental. El hombre nos cuenta, a través de las palabras dirigidas al cineasta, que casi a diario había adquirido la rutina de llamar por teléfono a la que fuera su exmujer y madre de su hijo Fabio. Sus intentos de comunicación, a menudo frustrados por la voz masculina que atendía, no solo confirman la imposibilidad de sustraerse al peso del pasado, sino que atestiguan la dificultad para el ser humano de establecer un “momento final”, es decir, un punto de cierre a partir del cual el peso de lo vivido deja de ser una condena.

Ahora bien, esta misma sensación se transfiere al nivel del documental, estableciéndose así una superposición de planos entre la vida del hombre cuyas vivencias se están relatando delante de una cámara y la vida de quien está rodando el documental; así reflexiona el cineasta después de haber escuchado los relatos de Tero acerca de su esposa y de las llamadas telefónicas que sostuvo durante el viaje: “pensé en Cristina y en la posibilidad de que ella se hubiera marchado. Pensé en las veces que hablaríamos por teléfono. No hay un límite preciso en los finales. Somos todas las personas que vivieron con nosotros” (Barrientos 112). La toma de conciencia de la imposibilidad de huir del pasado no solo se constituye en el *leit motiv* del hilo narrativo, sino que contribuye a quitar a las confesiones/rememoraciones públicas de Tero una parte de su carácter de teatralidad: el peso de lo vivido (y sobre todo de lo perdido) es un lastre que va paulatinamente convirtiéndose en la sensación de estar viviendo un desarraigo permanente.

¿De qué manera esta toma de conciencia se relaciona con la construcción y comprensión de una biografía personal a través de la narración? La posibilidad de construir una dinámica dialógica entre el narrador y su destinatario ha permitido a los dos adultos tránsfugas adquirir un mayor grado de percepción de la experiencia vital subjetiva que se ha constituido a través del relato. Es decir, las palabras pronunciadas delante del cineasta destacan por su *cualidad de forma*, o sea, han funcionado como “una puesta *en forma* –narrativa, expresiva– que es también una puesta en sentido, una forma de comprensión” (Arfuch 23). En la construcción de esta puesta en sentido de las vivencias



autobiográficas, la percepción de ser un intruso en el mundo es un estado anímico que afecta, en particular, al personaje masculino, quien a menudo sueña con imágenes de accidentes mortales. Al desaparecer sus visiones macabras, el hombre se da cuenta de que esas imágenes luctuosas responden a una tensión interior hacia la construcción imaginífica de un fin:

no quiero pensar en la muerte, tengo miedo de cerrar los ojos por mucho tiempo. Procuero no quedarme dormido en esta ruta. Quiero reprimir el instinto de destrucción, el deseo no confesado a nadie de que un caballo se atravesase, algo, cualquier cosa que provoque las vueltas del Chrysler, los huesos rotos, las heridas. Los puntos de ceguera: cuerpos, todos somos cuerpos y procesos fisiológicos y miedo y recuerdos y enfermedades no manifestadas esperando en los órganos (Barrientos 98).

Cómo escribir sobre los retazos de memoria: *Los pasajes comunes*, de Gonzalo Baz

Sostiene Gaston Bachelard que la casa –entendida como el hogar y espacio natal de las vivencias abolidas– constituye el punto inicial de una poética del espacio fundada en una psicología del *topos* y relacionada con el ámbito biográfico del sujeto: “El topoanálisis sería [...] el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (Bachelard 38). Según esta modalidad de acercamiento, la casa no es solo un espacio físico sino también una *temporalidad*, y si se extiende el concepto de hogar al pequeño contexto geosocial de un edificio o incluso de un barrio, se puede comprobar cómo esa “guarida ensanchada” está constituida por el conjunto de interacciones, tránsitos, hábitos, conflictos y afectos que surgen entre sus moradores. El espacio doméstico –entendido siempre como el pequeño escenario de una topografía urbana restringida– es un *lugar* y un *tiempo* donde las interrelaciones entre sus habitantes abarcan tanto las dimensiones más íntimas como el conjunto amplio de interacciones que ahí nacen. De este modo, el hogar (como casa, como edificio, hasta como marco barrial) se constituye como una “esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad, en la que coexisten distintas trayectorias, la que hace posible la existencia de más de una voz” (Massey 105).

¿En qué medida es posible establecer una relación entre el análisis del espacio biográfico, entendido como morada, como cobijo, y la intensificación del giro subjetivo en *Los pasajes comunes*? Si nos limitáramos a una primera aproximación al contenido



textual podríamos argüir que la breve novela constituye un ejemplo más del cada vez más amplio abanico de textos de ficción contemporáneos cuyo eje gira alrededor de la rememoración autobiográfica de los años de la infancia y la adolescencia de la voz encargada del relato, quien intenta construir una poética del espacio en torno a la dialéctica *tiempo-lugar* de la morada originaria. Una voz que se expresa rigurosamente en primera persona, que intenta hacer compatible el pacto de ficción con la identidad entre autor, narrador y personaje y que va recuperando poco a poco imágenes sin orden que surgen de un pasado personal transcurrido en un barrio periférico de Montevideo a lo largo de los años ochenta y noventa del siglo XX. La reconstrucción de Baz sigue el modelo descrito por Annick Louis cuando alude a textos que “contienen una búsqueda vinculada a la historia familiar, una suerte de retorno a los orígenes, [...] en que el *Yo* [...] aparece como el eslabón de una cadena que es reconstruida en un texto del que no se puede decir si es una ficción o un relato autobiográfico” (75).

El narrador homodiegético se encarga, ya desde el *incipit*, de aclarar al lector que el proceso de rememoración que lleva a cabo no nace de un deseo voluntario de hacer orden en los eventos de su biografía, sino que el recuerdo surge de forma azarosa, a veces incluso violenta y nunca buscada. La admisión de un marcado contenido casual en el proceso de rememoración autobiográfica parece establecer un evidente diálogo con una tendencia general del arte contemporáneo hacia la fragmentación de la identidad, pues,

asumida la imposibilidad de un referente estable –incluido el propio autor–, los creadores siguen afanándose en plasmar sus identidades (fragmentaria y precariamente), con más intensidad incluso que en otros períodos. Emprenden así una búsqueda que va del cauce introspectivo –en el que prima la representación de lo íntimo– a formulaciones que se vinculan a la memoria colectiva y el testimonio (Casas 13).

Valga la extensa cita que sigue para reflejar esta postura incierta y precaria, declarada de forma explícita al nivel textual:

Tengo mucho que contar sobre esa época, pero prefiere escribir sobre esos recuerdos que vuelven con violencia a cada rato, que irrumpen cuando no los estoy buscando, suenan como una explosión lejana que me paraliza mientras su onda expansiva se acerca hacia mí y, de un momento a otro, quedo aturrido por un montón de imágenes a las que nunca pude poner orden: las garitas policiales incendiadas, el césped congelado de la canchita de fútbol, el sonido de un ascensor que baja y sube desquiciado en la madrugada (Baz 7).



La extensa confesión, que aparece en la primera página de la novela, parecería reflejar una exigencia introspectiva individual que surge del contacto con la realidad sociocultural contemporánea, un campo de acción cuya complejidad vuelve fragmentaria la percepción de la propia existencia subjetiva. Ante la posibilidad de aprehender solo fragmentos inconexos de vida, el ser humano adquiere la conciencia de la velocidad de los cambios que acontecen en el quehacer individual y colectivo de la contemporaneidad y se dobla ante la desaparición de sus viejos referentes. Se trata de una condición que Martín Caparrós resume eficazmente en el momento en que alude a nuestra época como a una etapa “que se ve fragmentaria, una mirada fragmentada: [esto] nos obliga a buscar, en los trozos, ciertas constantes para tratar de descubrir a dónde vamos. [...] A veces pasan esas cosas: algo que había existido tanto tiempo cambia y ni siquiera lo notamos. Falta poco, muy poco; y en realidad, ya estamos llegando” (Caparrós 8).

Ahora bien, en *Los pasajes comunes*, a pesar de esa explícita declaración inicial del protagonista/narrador de no estar buscando una reconstrucción personal de épocas vivenciales pretéritas, y de no proponerse juntar trozos dispersos de vidas olvidadas, ¿es posible considerar confiable su voz y su propósito? Es de notar cómo este empieza pronto a transmitir al lector un conjunto de informaciones que vuelven poco confiable su premisa: de los datos que es posible recaudar, el receptor del texto alcanza a descubrir que el protagonista/narrador ha transcurrido una década en el extranjero, en la ciudad brasileña de San Pablo. En la metrópolis paulista el hombre afirma haber establecido contactos con un tal Augusto, quien –crecido en un barrio periférico de la ciudad, debajo de un viaducto que se había convertido en su cancha de fútbol– se fue de Brasil a los treinta años, primero rumbo a Lisboa y después a varios países de África de habla portuguesa.

Esta presencia humana en la biografía del protagonista es importante para nuestro análisis porque, al relatar las peripecias de Augusto, el narrador homodiegético nos informa de que el viajero brasileño, en sus días africanos de soledad, lejos de sus amigos, escribía “notas sobre su barrio en un cuaderno, cosas de las que se acordaba. Cosas de su infancia y la de sus amigos. [...] Encontré ese libro revolviendo en una feria de ediciones artesanales [...]. Lo leí en una tarde. [...] Primero me obsesioné con traducir ese libro al español, después, con contar la historia propia de mi barrio” (Baz 22). A la luz de la cita



textual, la inicial declaración de intenciones del protagonista/narrador deja de ser creíble, al menos en sus rasgos sustanciales.

La recuperación de su propio pasado parece entonces responder a dos exigencias distintas: a) por una parte, rememorar los años de la infancia, recordar a los protagonistas de aquellos tiempos, reconstruir, en suma, “un modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá no sea imposible recuperar y que –por eso mismo– constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad” (Arfuch 28); b) por otra parte, lo que queda patente a medida que el relato avanza es sobre todo que el empuje a escribir no surge solo de la necesidad de construir fotografías del pasado a través de la escritura, atesorando instantes singulares, sino que la necesidad de rememorar y describir procede –más bien– de la lectura de las memorias de otro hombre. Así, la estructura textual se complejiza: es el descubrimiento de las memorias de los años brasileños que publicó Augusto –y no la irrupción involuntaria del recuerdo– el elemento que moviliza el proceso de recuperación del pasado en la psique de nuestro narrador. A medida que el hilo narrativo se desarrolla, la confesión del protagonista/narrador se vuelve explícita y él mismo revela al lector que su propósito de rescate de su pasado infantil y de adolescente responde a la exigencia de “[e]scribir una historia del complejo, así como Augusto hizo una historia de su barrio. Pienso en las puertas de acceso a esta historia” (Baz 31).

A partir de esta nueva perspectiva, el narrador nos relata la historia del complejo habitacional desde comienzo de los años ochenta del siglo XX, cuando todavía el barrio estaba a medio construir y los edificios estaban aún rodeados por enormes superficies de escombros. El receptor del texto se entera de que en esos años los habitantes “trabajaron en caminería, espacios verdes, baldíos” (Baz 26), solucionando los grandes desniveles del terreno con escalinatas y construyendo canaletas para el drenaje. Los detalles se hacen cada vez más precisos: los ascensores del complejo se vuelven indicadores del estado en que se encuentra cada torre, pues los que huelen bien, los que tienen la moqueta en condiciones y cuyos botones, al ser presionados, se siguen encendiendo son los ascensores de las torres más cuidadas por sus habitantes.

¿Cuál es el sentido de una reconstrucción tan minuciosa? El detallismo llevado a lo extremo remite al valor que todavía guardan los objetos y las herramientas que durante décadas han sido los utensilios y los instrumentos de uso habitual y cotidiano de los seres



humanos. Frente a la fugacidad de la “vida útil” de cada objeto (y espacio) material, el recuerdo se vuelve necesario como estrategia de rescate para salvar del olvido toda la *materialidad* que, al día de hoy, se vuelve inmediatamente desechable. Si durante milenios los seres humanos hemos vivido “con unas pocas cosas radicalmente necesarias, laboriosamente conseguidas, que conocíamos y apreciábamos, [a]hora cada cosa no significa nada: es desechable, reemplazable, no vale la pena cuidarla o repararla porque es más fácil y más barato comprar otra. Y, además, nada nos da tanto gusto como comprar otras” (Caparrós 13). Frente a esta antipoética de lo reemplazable, los recuerdos tan llenos de pormenores que ofrece el protagonista/narrador pueden leerse como un intento por rescatar aquellos objetos nimios y aquellos espacios descuidados y mugrientos que constituyen, sin embargo, el escenario de formación subjetiva del narrador. La escritura podría interpretarse, en este sentido, como un ejercicio de rescate altamente subjetivo de un determinado microcosmo urbano susceptible de ser pensado desde una perspectiva poética: la lógica de la rememoración autobiográfica residiría, pues, en el intento de rescatar el conjunto heterogéneo de objetos y rostros desaparecidos, dado que lo que ya no está

aún cuando no nos pertenezca, también se ha llevado consigo algo de nuestra biografía, del mismo modo que las casas que ya no habitamos se nos han vuelto extrañamente ajenas: otras luces y otras sombras, otros moradores, desconocedores de lo que guardan las paredes, esa intensidad de cuerpos, gestos, emociones que perduran quizá como campos de energía (Arfuch 29).

El motivo de la desaparición de los espacios biográficos subjetivos y de los modos de habitar donde se preservaban la memoria del cuerpo y las imágenes más tempranas de la vida individual es el elemento que introduce el tercer eslabón de nuestro análisis. El tercer nivel de la hermenéutica de la incertidumbre que construye Baz es el que alude a las memorias contenidas en el libro de Augusto, el brasileño viajero: al volver de África a San Pablo con la mochila llena de cuadernos en los que tenía escrito el libro sobre su barrio, el hombre descubrió que la especulación inmobiliaria había destruido tanto el entramado físico como las conexiones sociales que habían regido durante décadas la vida del barrio. Es a partir de ese momento cuando los recuerdos apuntados en las páginas de sus cuadernos, llenos de descripciones de lugares y paisajes, revelan un desajuste radical con respecto a la realidad: los hechos relativos a la vida barrial que Augusto recuerda no



coinciden con los que sus vecinos guardan en la mente. Los eventos descritos en las páginas parecen no haber acontecido nunca:

[...] había páginas enteras de descripción de lugares del barrio que no se correspondían con la realidad. Pero lo más importante no era ese desacople mnémico entre mapa y territorio, sino que, consultando a los vecinos que seguían viviendo ahí desde la época de su infancia, tampoco confirmaban mucho de lo que él recordaba. [...] Comenzó a preguntar casa por casa a los vecinos sobre determinados hechos que había escrito en sus cuadernos. Muchos negaban que hubieran sucedido, otros decían que recordaban algo, otros que no había sido exactamente así (Baz 23).

Ante el desajuste entre el recuerdo subjetivo y la memoria colectiva, Augusto se ve obligado a “re-fundar” su relato, agregándole ciertos detalles que le habían contado los vecinos o quitándole otros que nadie le había confirmado y que, sin embargo, pertenecían a su bagaje de recuerdos. Se alcanza así una especie de reconstrucción guiada, que no se apoya en una rememoración individual y profundamente subjetiva, sino que brota de impresiones, sugerencias y recuerdos de sujetos ajenos al proceso personal de reconstrucción del pasado.

A esta estructura que alimenta la desconfianza en el grado de fidelidad de los recuerdos se suma, en la novela, otro elemento de incertidumbre que Baz aplica a la vida de personajes secundarios de la ficción. El protagonista/narrador, además de exponer sus propios recuerdos, recupera también las sensaciones vividas por aquellos seres humanos que habían compartido a lo largo de esos años su experiencia vivencial: así, el relato integra “tanto las formas sometidas al pacto autobiográfico [...], como las que se adscriben a una estrategia de ambigüedad” (Alberca 35), pues se va poblando de las sensaciones de figuras como Lucas, su mejor amigo, o Sami, la única chica del grupo. En particular, en un pasaje en el que el protagonista/narrador relata los años de noviazgo de Lucas con Tere, se vuelve a insistir en lo falaz del recuerdo y en la desestructuración inevitable de la memoria que solo es capaz de construir relatos poco creíbles. En el momento en que Tere desea conocer más a Lucas y toma la decisión de bajar por las escaleras como un ejercicio imaginativo para saber si algún suceso de la infancia del hombre había pasado en cada piso, se hace manifiesta la imposibilidad de la verdadera y profunda comprensión de las cosas:

en lugar de conocerlo más, todo se había vuelto opaco porque los recuerdos que él le contaba eran compartimentados y, a veces, se negaba a hablar de cosas que probablemente lo avergonzaban de su adolescencia. Había pasajes de su memoria que estaban clausurados; en cambio, había otros



transitables, que se ramificaban en otros pasajes, fantasiosos, poco crebles, faltos de realismo (Baz 68).

Finalmente, el cuarto eslabón de esta “estructura narrativa no confiable” se apoya en una suerte de relato paralelo que remite a la historia nunca aclarada de Marcelo, un hombre que vivía en el quinto piso de una de las torres y que, un día, se suicidó lanzándose de la ventana. En su apartamento apareció una enorme cantidad de papeles, además de varios libros escritos en lenguas irreconocibles: la mayoría de los apuntes estaban escritos a mano, hasta llegar a un total de casi mil quinientos fragmentos manuscritos que componían un proyecto de libro titulado *Cenitales*. La lectura del volumen reveló a los vecinos que el texto no era otra cosa sino una continua y obsesiva descripción del complejo habitacional hecha por Marcelo. Hasta aquí, nada parecería ser extraño o relacionado con nuestro enfoque; sin embargo el protagonista/narrador nos informa que esas descripciones del barrio y del complejo describen realidades imposibles de percibirse desde las distintas posiciones en los edificios a las que Marcelo podía tener acceso.

Lo que se está planteando, pues, es la inexistencia de un sesgo de la mirada único y reconocible, como si las descripciones presentes en el volumen no reflejaran la realidad objetiva y visible, sino – una vez más – una realidad distorsionada por la subjetividad: “desde las primeras lecturas habíamos advertido que los papeles escaneaban partes del complejo que no eran accesibles desde su ventana, parecían escritos desde otras posiciones a las que Marcelo no podía tener acceso” (Baz 55). El descubrimiento de que los contenidos presentes en el manuscrito no reflejan la realidad tangible no es sino una ulterior confirmación de la progresiva desestructuración de los límites que separan la realidad de la imaginación y la verdad de la mentira, lo que puede resumirse en las palabras de Raymond Federman: “Dans la fiction d’aujourd’hui et de demain seront abolies toutes les distinctions entre le réel et l’imaginaire, le conscient et l’inconscient, le passé et le présent, la vérité et le mensonge” (13).

A manera de breve síntesis de lo expuesto, parece viable establecer una convergencia de fondo entre los dos textos analizados en la medida en que tanto la novela de Barrientos como la de Baz plantean varios “niveles de dudas” acerca de lo que se relata y de los propósitos que residen detrás de las palabras y/o los textos de cada exposición. En *Hoteles*, la incertidumbre se aplica tanto a la construcción de subjetividades extraviadas



en los espacios de la narración, como a la existencia de una pluralidad superpuesta de versiones de los hechos, eventos cuyos contenidos se modifican según varían el hablante y el momento de la entrevista delante de la cámara (sin descuidar la parcialidad de la información que se transmite). En *Los pasajes comunes*, el texto –construido como una confesión aparentemente involuntaria y dirigida a la recuperación de un paisaje interior– refleja una exigencia introspectiva individual de conexión con un *Yo* desvanecido, en un contexto sociocultural marcado por la fragmentariedad de los ejercicios de aprehensión de la existencia subjetiva. Para cada una de las voces que narran –en las dos novelas– parece valer la reflexión bajtiniana por la que “en este lugar, en este tiempo, en estas circunstancias yo soy el único que me coloco allí” (29). Debe observarse, además, cómo en *Hoteles* el ejercicio de exposición (y reconstrucción del *Yo* a través de la palabra) se expone al riesgo de adquirir rasgos de *teatralidad*, o sea, de volverse una práctica de exposición de contenidos alterados para anticipar las reacciones del destinatario (oyente, público, lector). Si esto convierte las informaciones transferidas al lector en un conjunto de datos poco confiable, lo mismo, *mutatis mutandis*, se aprecia en *Los pasajes comunes*: en el texto de Baz la exposición de un cierto bagaje de recuerdos ocurre como resultado de una reconstrucción guiada –a menudo desaparece la rememoración individual y subjetiva, dejando lugar a un *ensamble* de sugerencias y recuerdos ajenos– que deforma el proceso personal de reconstrucción del pasado.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana, 2012.
- ALBERCA, Manuel. “Finjo *ergo* Bremen. La autoficción española día a día”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española e hispanoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid: Iberoamericana, 2010: 31 – 49.
- ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.



- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1957].
- BAJTÍN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982 [1979].
- BARRIENTOS, Maximiliano. *Hoteles*. Cáceres: Editorial Periférica, 2011.
- BAZ, Gonzalo. *Los pasajes comunes*. Montevideo: Criatura Editora, 2020.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. “Teatralidad, itinerancia y lectura: sobre la tradición teórica de la autoficción”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas. Madrid: Iberoamericana, 2014: 8 – 21.
- CAPARRÓS, Martín. *Ahorita. Apuntes sobre el fin de la Era del Fuego*. Barcelona: Anagrama, 2019.
- CASAS, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, editado por Ana Casas. Madrid: Iberoamericana, 2014: 25 – 43.
- FEDERMAN, Raymond. *Surfiction*. Marseille: Le Mot et Le Reste, 2006.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2016 [2004].
- LOUIS, Annick. “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española e hispanoamericana*, editado por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid: Iberoamericana, 2010: 74 – 96.
- MASSEY, Doreen. “La filosofía y la política de la espacialidad. Algunas consideraciones”. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, coordinado por Leonor Arfuch. Buenos Aires: Paidós, 2005: 101 – 129.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Memorias que salvan: distopías críticas en

Giuseppe Gatti Riccardi, “Rememoraciones de no fiar. Recuerdos fabulados y reconstrucciones sesgadas del *Yo* en la narrativa de Maximiliano Barrientos y Gonzalo Baz”. *Úrsula*. Núm. 5. 2021: 16-34.



español”. *Alba de América*. Números 73-74, volumen 39/2019: 73 – 88.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.