

Principios y finales en el íncipit de un proyecto literario: notas sobre Ronsino

LAURA GENTILEZZA

UNIVERSITÉ PARIS-EST IMAGER-CREER/ RED LI. RI. CO.
lauragentilezza@gmail.com

Yo no tenía plan hasta que te vi.
Hernán Ronsino

El principio de un proyecto

1. En su novela *Glaxo*, publicada en 2009, Ronsino escribe «Yo no tenía plan hasta que te vi». Podríamos decir que allí comienza el éxplicit de la novela porque en la narración de ese plan se pone en juego la trama entera. Hernán Ronsino nació en 1975 en Chivilcoy, Argentina, y comenzó a publicar en el año 2003. Hasta el momento su obra se compone de cinco libros de literatura y uno de ensayos. De esos cinco libros, el primero es la compilación de cuentos *Te vomitaré de mi boca*, de 2003, y los cuatro que siguen son novelas: *La descomposición* de 2007, *Glaxo* de 2009, *Lumbre* de 2013 y *Cameron* de 2018.
2. Los primeros cuatro libros, los cuentos y las primeras tres novelas, forman una suerte de ciclo de entrada en la literatura a partir de la ficcionalización de su lugar natal, Chivilcoy, y de la transposición poética de su experiencia en la lengua mediante la escritura de su acento local¹. Ronsino

1 Chivilcoy es una localidad situada a 154 kilómetros al oeste de la ciudad de Buenos Aires. Forma parte de la provincia de Buenos Aires y de la región pampeana. Históricamente, durante la segunda mitad del siglo XIX, fue el enclave que Sarmiento eligió modelo de la civilización para poblar el considerado « desierto » pampeano y patagónico. Por la cantidad de habitantes que tiene y su centro histórico y urbano, Chivilcoy es sin lugar a duda una ciudad. Sin embargo, su situación y la actividad agrícola de la región la acercan al estilo de vida de comunidades más pequeñas. En los textos literarios de Ronsino y en este artículo muchas veces se emplea la palabra « pueblo » para referirse a este lugar. La denominación es polémica puesto que sus características urbanas son las de las ciudades

construye un universo compuesto por un conjunto de personajes que circulan entre los cuentos y las novelas: Pajarito Lernú, un escritor bohemio, Bicho Souza y Abelardo Kieffer, están en el núcleo de ese círculo.

3. La última novela, *Cameron*, pareciera desprenderse de ese universo: ubicada en un lugar impreciso con reminiscencias de Austria, el personaje Cameron parece no tener nada que ver con el «universo Chivilcoy». Sin embargo, dos personajes reaparecen. Una cantante, Elda Cook, que había sido mencionada una vez en *Lumbre*, y Pajarito Lernú, muerto en la novela anterior, vuelve transformado: de escritor bohemio a torturador de la dictadura. Ese desprendimiento pareciera cerrar el ciclo de Chivilcoy en el que el lugar natal imantaba los intereses narrativos y poéticos de Ronsino.
4. Los cuentos se publicaron en 2003 por la editorial Libris luego de haber obtenido una mención en el premio del Fondo Nacional de las Artes. La editorial Interzona publicó *La descomposición* en 2007 y a partir de 2009, con la aparición de *Glaxo*, Ronsino se asocia a la editorial Eterna Cadencia. Este no es un dato menor. Todas estas editoriales integran el grupo que, a partir de la crisis de 2001 en Argentina, se conoció como «editoriales independientes» y que comenzaron a publicar para el mercado local, impulsadas por el encarecimiento de las importaciones y por el deseo de editar libros en Argentina, fenómeno que ya había tenido lugar en el ámbito de la poesía donde las «editoriales independientes» se habían multiplicado antes.
5. Este movimiento del mercado editorial se produjo en muchos países latinoamericanos de manera casi simultánea conformando una red de editoriales, que fueron pequeñas en principio y que ya no lo son tanto, conectadas entre sí y que sin lugar a duda permitió que autores noveles accedieran a la publicación y a la circulación por esta red².
6. No es un elemento anodino con respecto a la cuestión del íncipit y del éxplicit. Una vez publicado *Glaxo*, Ronsino permanece en Eterna cadencia a la hora de publicar literatura, aún cuando otras grandes editoriales le hayan propuesto publicar *Lumbre* luego del éxito de *Glaxo* en el campo literario

y no las de los pueblos y sin embargo, la palabra persiste cuestionando así la relación entre condiciones de urbanización y estilo de vida, es decir, la forma de vida de los lugares.

2. Dentro de esa red podemos incluir editoriales de Chile, Perú, México, Argentina: Hueders, Cuneta, Estruendomudo, Alamadía, Mardulce, Entropía, entre muchas otras. En 2019, Alamadía editó en México *Cameron*, edición de la que extraeremos las citas.

local. En 2014 vuelve a editar por esta editorial *La descomposición*, siete años después de su primera publicación, para que «quede en la colección», como él mismo afirma. Eterna cadencia supo construir en poco tiempo, con un catálogo ensayístico y literario, una sólida imagen de prestigio tanto en el campo de la creación como en el de la academia. Los títulos de crítica literaria, las traducciones de pensadores contemporáneos y el minucioso cuidado en la publicación de literatura la convirtieron en una de las casas más prestigiosas de Buenos Aires. Sin embargo, cuando Ronsino se compromete con ese proyecto editorial, Eterna cadencia estaba comenzando a instalarse, es decir que esa colección a la que él quiere pertenecer fue conformándose a medida que él iba escribiendo su obra.

7. Publicar aquí es una decisión tanto de la editorial como de Ronsino que colabora con la idea de Claude Duchet de que el texto ya es hablado por sus paratextos, por su título pero también por la tapa del libro. Dice Duchet:

Un territoire se définit par des frontières: celles du texte sont mouvantes. Dans le cas d'un roman, le titre, la première et la dernière phrase sont tout au plus des repères entre texte et hors-texte. En fait, jaquette et couverture ont déjà parlé le texte, déjà situé son contenu et son mode d'écriture, déjà distingué « littérature » et « sous-littérature », nouveau roman et roman nouveau, déjà choisi le lecteur sans lequel il n'y aurait pas de texte du tout (Duchet, 1971; 6).

8. Las tapas de Eterna cadencia identificables por su diseño asocian a Ronsino a ese proyecto editorial y a ese prestigio, y comienzan a construir sentido alrededor de sus textos incluso antes de que los libros se abran. Lo ubican desde el principio en cierto lugar de la literatura latinoamericana.
9. Por esta razón, *Glaxo* funciona de manera metafórica como una suerte de incipit de ese lugar. Si ese lugar está también delimitado por el alcance de Eterna cadencia –que funciona recíprocamente puesto que ambos construyeron el proyecto de manera simultánea– esa primera publicación abre de algún modo el umbral de este vínculo editorial. A pesar de que *La descomposición* había tenido buena repercusión en la prensa y de que Ronsino ya había publicado un libro de cuentos, es la segunda novela la que lo ubica en el campo literario y lo asocia con cierta tradición donde se inserta la primera novela.
10. Esa inscripción en la tradición es lo que nos interesa comentar en estas notas sobre los principios y los finales de sus textos. La observación de estas zonas de los libros de Ronsino nos permitirá establecer las unidades *début-et-fin*, justificando este recorte en función de ciertas operaciones rei-

teradas en lo que va de proyecto y rastreando la marca hereditaria que este autor busca construir. Ese análisis quizás nos ayude a ver en ese gesto pistas de la escritura como forma-de-vida (Agamben, 2014).

Íncipit-éxplicit: reaparición y tradición

11. Las tapas y luego las dedicatorias y los epígrafes, que aparecen sistemáticamente en todos los libros de Ronsino, crean esa tradición. Si como sostienen Duchet primero y Del Lungo más tarde, el íncipit es una zona del texto que hay que definir, estos elementos constituyen una suerte de íncipit cultural u orillas del íncipit porque inscriben la obra más que escribirla y arman el horizonte que *a déjà parlé* los libros de este autor.
12. Ese objeto que es su íncipit y su éxplicit debe diseñarse en la interpretación y empleamos el singular porque lo pensamos tal como lo plantea Del Lungo, como un «sintagma fijo»: «le-début-et-la-fin» (Del Lungo, 2008). Esto permite considerar esos fragmentos en la operación crítica como una unidad que comparte elementos que justifican su unión. Operación que, por otro lado y volviendo a Duchet, debe reenviar a la interpretación del conjunto del texto y viceversa. Sin duda ese es el sentido del análisis del principio y del final: hay algo en esas zonas de los textos que pone a trabajar al texto entero y por eso vale la pena estudiarlo.
13. En sentido estricto, los íncipits de Ronsino comienzan en la primera línea. El primer cuento se llama «Te vomitaré de mi boca». El título se anuncia desde el epígrafe bíblico del Apocalipsis que lo acompaña. Narra la iniciación sexual de un adolescente, que es el narrador, promovida por un personaje extraño que llega a Chivilcoy, llamado Juan Rivera:

«Las prostitutas son como las cloacas que desagotan la ciudad y que impiden que se inunde, escribió Santo Tomás de Aquino, y al tiempo se murió virgo, o sea, tapado por la mierda», dijo, en la noche del último sábado de noviembre, después del costillal, en el bar de Antón, el tipo extraño que para esa época ya tenía un nombre y era: Juan Rivera. Entonces apretó el vaso de vino con fuerza, hasta ponérsele roja la punta de los dedos. Se paró enérgico y, después de zamparse el vaso, y de apoyarlo de un golpe sobre la mesa, salió a los tumbos, en medio del desconcierto y el silencio que él mismo supo crear, con el cuerpo torcido -empeorado ahora por la borrachera- y el perfume a puerto que parecía envolverlo como una nube. Fue la última vez que se lo vio en el barrio (Ronsino, 2003; 7, el subrayado es nuestro).

14. En este íncipit ya aparecen los elementos que van a cimentar ese universo: Juan Rivera, cifra de una tradición de escritores que incluye a Saer, Walsh, Onetti, Rivera y también Sartre, cuyo nombre traducido al español es Juan; el acento escrito en la palabra «costillal» con una ortografía errónea que intenta reproducir la pronunciación erosionada, como dirá Ronsino, de las palabras que él escuchaba cuando era chico, el barrio y la imagen poética que volverá a lo largo del cuento, el perfume a puerto.
15. Luego de este íncipit, se inicia una larga analepsis donde el narrador contará tanto su historia como la de Juan Rivera y que se cierra cuando el relato vuelve a ese asado, el «costillal», y avanza narrando la iniciación sexual del protagonista y el plan que Rivera urdió junto con las prostitutas del pueblo para que esto ocurriera contra la voluntad del narrador que termina vomitando, tal como anuncia el título. El narrador lo descubre porque encuentra un sobre que Juan Rivera le había dejado antes de abandonar el pueblo. Allí hay un libro, *La náusea* de Sartre y un cuaderno que es el diario de Rivera donde se detalla el plan. Dentro del cuaderno hay una fotografía.
16. El narrador lee ambos textos:

Después la intriga me invadió. Me tiré al suelo y empecé a dar vueltas las hojas del cuaderno con unas ganas y un placer increíbles: cautivado como cuando lo vi llegar aquella tardecita de febrero. Las primeras páginas del libro y del cuaderno coincidían: Lo mejor sería narrar los acontecimientos cotidianamente. Llevar un diario para comprenderlos. [...] En las últimas páginas había un dibujo: decía EL PLAN (Ronsino, 2003; 37, el subrayado es nuestro).
17. Vuelven la tardecita de febrero con la que comienza el relato, la figura de Juan Rivera asociada a la escritura y a la lectura y dos íncipits que coinciden y que establecen un vínculo intertextual, el del cuaderno de Rivera y el de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre.
18. Este retorno está anunciado por el título del cuento: el vómito que implica que algo vuelva y salga, transformado, como si los elementos dispuestos en el principio volvieran transformados hacia el final por la narración.
19. Entender, dice Piglia en sus clases sobre Onetti, es volver a narrar (Piglia, 2019; 17). Volver a narrar el íncipit en el éxplicit, desplegarlo y comprenderlo, como se hace con los acontecimientos cotidianos.
20. El procedimiento puede leerse desde las dos perspectivas de Piglia: la de la historia 1 y 2 que desarrolla en las «Tesis sobre el cuento», pero tam-

bién desde esta perspectiva con la que piensa la *nouvelle* en *Teoría de la prosa*. El narrador comprende al final el plan del que fue objeto-sujeto a lo largo de todo el relato: había una historia 2 que se estaba urdiendo debajo, dentro, de la historia 1 y sólo se devela en el final.

21. Pero también ocurre que esta narración que leemos, en pasado, es el «volver a narrar» de ese adolescente que necesita comprender lo que ha ocurrido. Esta idea de plan en el final, de plan secreto, le sirve a Piglia para definir el género de la *nouvelle*, y estará presente en las dos primeras novelas: *La descomposición* y *Glaxo*.
22. Ambas son textos fragmentados temporal y narrativamente. La primera porque si bien tiene un solo narrador que es Abelardo Kieffer, está dividida en dos grandes partes, una de las cuales está además dividida en otras dos partes escritas en distintas tipografías. El aspecto gráfico del libro cobra en el trabajo de Ronsino una dimensión estilística porque está integrado a la gramática del estilo y asociado a cuestiones temporales. En este caso, la tipografía tiene un valor analéptico porque las dos partes corresponden a ejes temporales diferentes que para el lector se visibilizan en la tipografía³.

El viento, húmedo, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto. Un pozo grande, de aguas estancadas, donde desagota la depuración. Ese viento, es inevitable, trae un olor pesado. Las cosas se pudren ahí, a un costado de la calle. Pero el olor no llega al pueblo tan fuerte como se respira en esta quinta, entre los árboles del monte, o en las Ruinas de enfrente. El olor se diluye, en el viaje. Se mezcla con otros olores: con la nafta de la YPF, con el hinojo de los baldíos que cultivan, con la voluta agria de las hojas quemadas. Y entonces lo que llega al centro (para golpear los peinados de las mujeres que salen del bingo con ganas de revancha; y las caras de los tres o cuatro tipos que ahora deben estar en La Perla, sentados en la vereda y envidiando algún auto estacionado, de culata, en la plaza) Es un aroma en forma de humo, arrastrado por el viento, que apenas se parece al caucho quemado.

Estamos en junio y hace calor. Espero, en la quinta, a Bicho Souza, mientras corto, con el hacha, pedazos de leña (Ronsino, 2007; 13, el subrayado es nuestro).

Amanecía en el campo. Íbamos en la camioneta de Teodoro Kieffer a cazar liebres. Una película opaca, de luz, cubría el reborde de los árboles. El camino de tierra era llano, lineal. Teodoro Kieffer, con la voz gruesa de la mañana, y

- 3 Hemos llevado adelante un estudio detallado de la tipografía en tanto que espacio literario y del espacio de la página en general con todos los elementos que lo integran en la tesis «Style, espace et corps: trois approches du rapport de l'écrivain à sa langue dans le projet littéraire d'Hernán Ronsino», consultable en línea. Allí también desarrollamos más ampliamente la presencia de la figura de la vaca y su relación metafórica con el canon literario argentino, que mencionaremos en este artículo más adelante.

una cara todavía no reconciliada con la vigilia, me hablaba del caballo de Saturnino Pérez: un zaino, de un pelaje hermoso, que le salvó la vida a su dueño (Ronsino, 2007; 15).

23. El primer fragmento (p.13) corresponde al íncipit. A pesar de que hay un blanco que separa el fragmento, no es suficiente como para considerarlo una frontera que establecería el íncipit en el primer párrafo. La primera frase del apartado siguiente forma parte del estilo y entonces la frontera puede definirse en el momento en que el narrador instauro la escena de narración que se mantendrá a lo largo del libro. El segundo ejemplo (p.15) llega dos páginas más tarde cuando comienza esta segunda línea narrativa señalada por la tipografía. Dado que allí se inaugura esta segunda línea, que además corresponde a otro plano temporal, se podría pensar este fragmento como un segundo íncipit que correspondería a esta segunda línea narrativa. Así la alternancia de tipografía que es correlato de la alternancia entre planos temporales tendría también un correlato en la unidad del *début-et-fin*. Sin embargo, la segunda línea se trama dentro de la primera, la serpentea, hasta fundirse en ella y desaparecer, recuperando así la imagen de la fusión presente en el primer íncipit. El íncipit enuncia e instauro una dinámica narrativa que luego el texto pone en marcha.

24. En el *éxPLICIT*, que es más extenso que el fragmento que ofrecemos como ejemplo, se revela la trama secreta que tiene al personaje de Abelardo Kieffer encerrado en su quinta. Lo que nos interesa señalar es nuevamente la reaparición de elementos del íncipit: el viento, el agua y la idea de disolución, de fusión.

El viento se arremolina en la calle. Retumba un trueno. Empieza a instalarse el sonido de la lluvia. Las gotas golpean cada vez más cerca. Ahora en la mano, después en la cabeza. En poco tiempo el agua inundará el lago muerto, anegará los accesos del horno de Bustos; arrastrará a las hormigas coloradas, se llevará sin piedad la barcaza seca. No dejará huellas de semejante sacrificio en la memoria de la tierra: si es que la tierra tiene una memoria. Ahora el agua moja, prepotente. Las gotas caen, también, sobre la tapa del diario. El papel se ondula. La tinta de las letras se dispersa, poco a poco, disgregándose, hasta volverse incomprensible. Una mancha aguada, gris. Sin forma (Ronsino, 2007; 132 el subrayado es nuestro).

25. La fusión que anuncia el íncipit llega hacia el final del texto a desdibujar la forma, arremolinando los elementos, tal como ocurrió con las partes distintas de la narración.

26. En *Glaxo* encontramos operaciones similares:

Un día dejan de pasar los trenes. Después llega una cuadrilla. Seis o siete hombres bajan de un camión. Usan cascos amarillos. Empiezan a levantar las vías. Yo los miro desde acá. Los miro trabajar. Trabajan hasta las seis. Se van antes de que salgan los obreros de la Glaxo. Dejan unos tachos con fuego, para desviar el tránsito. Cuando ellos se van, yo cierro la peluquería (Ronsino, 2009; 11).

27. Los trenes y un narrador que instala el relato son dos elementos con una presencia muy marcada en este íncipit: la insistencia en el pronombre de primera persona que se adjudica las acciones y observa recordando desde la primera frase el momento en que los trenes sí pasaban. Sin embargo, en este caso, ese modo de la narración se mantiene como forma pero cambia de contenido. La focalización va alternando entre los diferentes personajes que ocupan todos, finalmente, el lugar de narrador.

28. Al principio Flaco Vardemann cuenta sus días en la peluquería y al final, Ramón Folcada devela la trama mediante la cual inculpa a Vardemann de un crimen, que éste no cometió, para vengarse. Tenemos entonces el plan secreto que se revela en el final, tal como en el cuento y en la novela anteriores. En ese *éxplot* aparece además una referencia velada pero muy evidente al hipertexto principal de esta novela que es *Operación masacre* de Rodolfo Walsh.

Cuando pase el tren no voy a fallar como fallé esa noche en el basural de Suárez. Y porque fallé esa noche en el basural de Suárez quedó vivo ese negro peronista. Y ahora hay un libro. En ese libro no me nombran. Cuentan de qué manera se salvó. Se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre. Pero ese hijo de puta lo que no sabe es que se salvó porque yo fallé. Y por ese error ahora estoy acá, en este pueblo de mierda (Ronsino, 2009; 91).

29. Ramón Folcada muestra su condición: es un personaje de otro libro que además no es un libro de ficción. ¿Con qué figura pensar esta operación intertextual? Si consideramos que el personaje reaparece, estaríamos acercando *Operación masacre* a la ficción. La continuación en el plano de la ficción de un personaje que no es ficticio pero que llega hasta Ronsino a través de un libro implica una forma de la herencia. ¿Se puede heredar una obra y continuarla? En la inscripción que Ronsino lleva adelante en el «ciclo de Chivilcoy», un universo de escritores que componen su canon personal aparece referido, sobre todo, en estos *début-et-fins* donde predominan las figuras de la reaparición, del retorno y de la fusión.

30. El epígrafe con el que comenzamos adquiere otros alcances. Es una clave de lectura no solo porque *Glaxo* instala a Ronsino en la escena pública

de la literatura y entonces funcionaría como incipit de ese lugar, sino porque pareciera que Ronsino puede organizar su proyecto literario, su plan, cuando ve la obra de otros escritores: un lugar, un ritmo y un círculo de personajes replica el gesto fundador de Juan José Saer y la zona, de Onetti y Santa María, de Conti, también de Faulkner.

31. Esa impronta se escucha en el incipit de *Lumbre*, la novela que cierra el ciclo:

Me entero por el Viejo. Llama temprano a Buenos Aires y me dice, con una voz cansada, que se murió Pajarito Lernú. Dice que fue ayer a la noche. Encontraron el cuerpo hundido en un zanjón, en el camino de tierra que lleva al cementerio. A la madrugada dos policías aparecieron en su casa para darle la noticia y pedirle que fuera a reconocer el cuerpo –uno de los canas era el muchacho de Cejas y, parece, estaba borracho–. Dos locos, dice el Viejo, a esa hora, los eché. Pero cuando volvió a la pieza, una angustia insoportable se le clavó en el pecho. Y así quedó, esperando que la claridad entrara por la ventana para llamarme. Ahora dice que me necesita. Y después cuenta, por fin, que, unas horas antes de morir, Pajarito Lernú me regaló una vaca. Es un animal lastimado, dice. Se lo robó al Negro Soto.

Antes, acá, terminaban los trenes. Después de doce años, cuando el sol se acuesta atrás del edificio del Munich, regreso en micro a la estación Norte. Primero se ve una luz y una forma que se imponen en el aire como una orden. Después, en esa luz, camino rápido las dos cuadras hasta la casa del Viejo. La luz bordea los edificios amputados. Y la forma espacial esconde una fuerza que arrasa. Ejerce sobre el cuerpo una presión semejante a la que padecen, por ejemplo, los satélites. Esa fuerza absorbente de los planetas. Esto es así: la captura del paisaje. Entonces toco timbre y espero. Se oye ladrar un perro. Y enseguida una voz que calma al perro y le pide que se vaya al patio; al patio, dice. La voz del Viejo se escucha sin la amplificación del teléfono. Es una voz suave y agradable. La última vez que lo vi fue hace dos meses cuando viajó a Buenos Aires. Ahora tarda en abrir el portón de madera porque le cuesta un poco destrabar la puerta del marco; dice que se hincha. Cuando me abraza, haciéndome doler los huesos, me habla despacio al oído: Hijo querido, dice (Ronsino, 2013; 13)

32. «Antes, acá, terminaban los trenes»: esta sintaxis recupera el incipit de *La pesquisa* de Saer: «Allí, en cambio, en diciembre, la noche llega rápido» (Saer, 2003; 7). Un lugar, un momento y una acción.

33. Pero la herencia ya no se oye sólo en el ritmo o en las alusiones sino que aparece en la diégesis: el narrador hereda una vaca, metáfora que condensa múltiples referencias a la literatura argentina del canon más tradicional. El narrador es un heredero que debe volver a narrar para entender, como diría Piglia.

Heredar, verbo intransitivo

34. El comienzo del *éxplicit* de *Lumbre* reúne los mismos elementos que señalamos en el *éxplicit* del primer cuento: el personaje escritor, en este caso Pajarito, el cuaderno, la escena de lectura, la fotografía. Como si hubiera que volver a narrar ese relato para entender el ciclo de escritura que implicó ficcionalizar el lugar natal.
35. El *éxplicit* es extenso. El narrador, que luego de pasar tres días en Chilcoy regresa a Buenos Aires en ómnibus, encuentra en los cuadernos que dejó Pajarito una fotografía en la que están ambos. Fue tomada durante la fiesta de cumpleaños de ocho años del narrador: Pajarito está disfrazado de payaso y le regala la escultura de una vaca. Esta fotografía explica el *íncipit* en donde no se entiende por qué Pajarito le lega al narrador ese animal.
36. Durante la infancia entonces el narrador recibe una representación, la escultura hecha por Pajarito -una obra de arte-, de un legado que recibirá más tarde cuando sea adulto y el autor de esta representación -obra de arte- haya muerto.
37. La muerte aparece en el *íncipit* de la novela -la de Pajarito- y la infancia en el *éxplicit* -la del narrador-. Principio y final del texto quedan así inversamente asociados al principio y al final de la vida por la obra y su herencia. Dice Del Lungo sobre este vínculo:
- Il est évident que ces deux objets textuels, le début et la fin, posent des problèmes différents: le commencement, moment redoutable pour l'écrivain et moment décisif pour le lecteur, n'a sans doute pas les mêmes fonctions que la fin, moment décisif pour l'écrivain et peut-être redoutable pour le lecteur. Il est aussi évident, à la lecture de la bibliographie critique, que le commencement constitue un objet plus apte à la théorie, et notamment à la définition des fonctions, que la fin, objet sans doute plus fuyant, et dont l'interprétation relève davantage, me semble-t-il, des cas particuliers (Del Lungo, 2008).
38. En el final decisivo para el escritor, el narrador se conecta con imágenes de su infancia que vienen a proponer un sentido para la obra y para el *íncipit*.
39. Tal como en *Cien años de soledad*, hacia el final del texto la interpretación de un manuscrito -el cuaderno de Pajarito, la fotografía- viene a explicar y a condensar toda la intensidad temporal de la narración. El que hereda la vaca real será el que haya recibido la obra durante su infancia:

En la ruta, cuando el sol golpea sobre el costado izquierdo del micro y quedo, así, hundido en una pequeña sombra, abro el cuaderno de Pajarito. Paso las hojas, despacio, pensando que este cuaderno y el ejemplar de *Bajo la sombra de Kafka* apretado en los anaqueles de la biblioteca popular son las únicas cosas reales que quedan. Kieffer inventara una biografía. La publicará un domingo en su columna del diario. Dirá que Pajarito fue un hombre incomprendido. Y que si hubiera nacido en otro lugar, seguro, hubiera tenido una vida mejor. Pero esas serán palabras. Otra forma de recordarlo. Ahora, hacia el final del cuaderno, descubro una hoja en blanco que, a su vez, está pegada sobre la hoja siguiente. En el medio, entre las hojas pegadas, algo se trasluce. Es evidente. Comienzo a despegarlas con temor de romper algo. Por eso tardo en descubrir que solo los bordes están adheridos. Paso el dedo, como si fuera una cuchilla, para abrirlas. La foto, entonces, cae sola [...] (Ronsino, 2013; 278)

40. Podemos pensar entonces que es el fragmento anterior, el encuentro con ese «manuscrito explicativo» el que da comienzo al *éxPLICIT* donde se irán acomodando en una interpretación los elementos distribuidos a lo largo de la narración, pero que en el caso de Ronsino nunca se ven nítidamente.
41. Y esa falta de nitidez sea quizás el resultado del gesto de la herencia. La herencia no solo como la recepción de algo que viene de una tradición sino como el gesto activo de parte de un sujeto que quiere heredar, que quiere transformar la tradición recibida, transformarla por la alquimia de su cuerpo (Saer, 1997; 288), heredar como verbo intransitivo.
42. Más adelante en el *éxPLICIT* el narrador se preguntará «¿Cómo se hace, entonces, para narrar un árbol?» (Ronsino, 2013; 282): alusión directa a su canon personal, el de los escritores del árbol (Ortiz, Saer, Conti⁴), la pregunta diegética es una pregunta por la herencia: ¿Qué se hace con el árbol, la vaca, o el río, para volver a narrarlos cuando ya han sido narrados, cuando incluso lo único que sabemos de esos elementos es lo que se nos ha contado, como ocurre con el personaje «Ramón Folcada»? Esta pregunta, que viene de la certeza de que la escritura es una forma-de-vida tal como la plantea Agamben, ingresa en la diégesis en el *éxPLICIT*.

Puesto que también la escritura –toda escritura, y no sólo aquella de los secretarios del archivo de la infamia– es un dispositivo, y la historia de los hombres no es quizá otra cosa que el incesante cuerpo a cuerpo con los dispositi-

4 Los «escritores del árbol» es una fórmula que busca aunar en una tradición a autores que toman el árbol como objeto de interés literario y como metáfora. Juan L. Ortiz, Juan José Saer y Haroldo Conti son los nombres más sobresalientes dentro del canon construido por Ronsino pero ellos participan de un movimiento mucho más vasto que también incluye a Nicanor Parra y a los poetas uruguayos, como muestra Borges (1925 ; 58-59), y esto sólo dentro del ámbito hispanohablante.

vos que ellos mismos han producido: antes que ninguno, el lenguaje. [...] Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él. Todo el resto es psicología, y en ninguna parte de la psicología encontramos algo así como un sujeto ético, una forma de vida (Agamben, 2005; 93-94).

43. Una forma de vida posible dentro de una literatura que se mantenga como tal, que no se desarticule ni busque romper sus lazos con el pasado (Premat, 2017, 2014), implica esa irreductibilidad con respecto a la tradición y supone entonces una herencia activa.
44. El final de *Lumbre* se cierra con la repetición de la figura de la disolución y la fusión: «El dibujo queda en el vidrio. Por eso, ahora, la chica y yo contemplamos, silenciosos, de qué modo ese árbol a medio terminar, poco a poco, se disuelve contra el campo interminable» (Ronsino, 2013; 283).
45. Una herencia en donde lo anterior queda fusionado e integrado, disuelto, sin forma aparente. Puesto que en el deseo de querer formar parte de una literatura y de querer escribir libros está la conservación de una forma.

ÉxPLICIT SOBRE VIDRIO ESMERILADO

46. La disolución abre al mismo tiempo la última novela que Ronsino publicó a mediados del 2018, *Cameron*:
- Julio Cameron: como mi padre, a quien no conocí, como mi abuelo, el general Cameron; como mi bisabuelo. Me gusta ver a Mita, en las mañanas de invierno, lustrar en la puerta de casa la placa con los nombres de todos.
- Afuera cae la nieve. Lenta, silenciosa. A veces parece otra cosa. Pero ahora es nieve. Y se junta en los bordes del camino (Ronsino, 2018; 7).
47. En los cinco años que separan *Lumbre* de *Cameron*, pareciera que ese éxPLICIT encuentra en la nueva novela una reformulación como íncipit: el silencio, la observación por parte del narrador de lo que ocurre del otro lado del vidrio de una ventana –del ómnibus, de la casa–, una presencia femenina –la chica, Mita–, la insistencia en el «ahora».
48. La línea hereditaria fundida en un solo nombre que es el del narrador, el de su padre, su abuelo, su bisabuelo: los nombres de todos en plural cuando en realidad se refiere a un solo nombre. Esta fusión que implica herencia va acompañada de la aparición en esta novela de Pajarito Lernú,

muerto en la novela anterior, transformado en torturador de la dictadura. Julio Cameron es un represor que cumple prisión domiciliaria y que lleva en una pierna ortopédica el dispositivo que alerta sobre sus movimientos. La medicación que toma para el dolor lo lleva a estados de alucinación en los que ¿recuerda? ¿sueña? escenas de tortura perpetradas con ayuda de Pajarito. La condición entonces de torturador del personaje más emblemático del universo Ronsino es dudosa, nunca queda demasiado claro en la diégesis puesto que estas escenas llegan en los momentos en que Cameron atraviesa esos trances. Puesta en línea con *Glaxo*, esta novela pareciera reanudar el interés por tratar cuestiones vinculadas con la última dictadura a través de personajes reinsertados en las tramas.

49. En el *éxPLICIT* encontramos nuevamente la reaparición de los elementos iniciales:

Un pie, otro pie sobre la nieve blanca. Los efectos de la pastilla me provocan un mareo intenso [...]

Nunca pude tener una mujer. Una mujer que sea mía. Y, es evidente, yo seré el último que lleve el nombre de todos. Por eso pienso en el gato: puede llamarse Cameron. Julio Cameron, como mi padre, a quien no conocí; como mi abuelo, el general Cameron; como mi bisabuelo. Y ser el quinto Cameron. La nieve vuelve a caer y a dispersarse entre las cosas. Mita se aproxima demasiado al auto. Yo toco la ventanilla del Volvo con la punta de los dedos y la siento tan cerca que no quiero decir nada (Ronsino, 2018; 110-112).

50. El último de la estirpe de los que llevaron el mismo nombre será el gato, el quinto Cameron, como esta novela que es el quinto libro de Hernán Ronsino y se llama *Cameron*.
51. Lo que vemos en las unidades *débuts-et-fins* de este escritor es un retorno del *íncipit* sobre el *éxPLICIT* y las imágenes de la fusión y de la disolución. Estos elementos estructuran la unidad *début-et-fin* que sirve no solamente para recorrer la obra diegética sino también para observar el umbral de este proyecto literario. En esas unidades se cifra de algún modo la historia del proyecto que este escritor está llevando adelante para construir un lugar en la literatura latinoamericana. La cuestión de la herencia gravita en el centro de sus preocupaciones en la medida en que heredar es un medio para comprender «la voz que escuchamos sonar desde dentro» y que es incomprensible según el *éxPLICIT* de «Sombras sobre vidrio esmerilado» (Saer, 2012; 229). Por eso la frase «Yo no tenía plan, hasta que te vi» es elocuente de la manera de entrar en poética, de buscar un modo para articular todo lo que se trae consigo y empezar a decir. Esto no tiene nada de nove-

doso y sin embargo radica allí el obrar literario, porque finalmente es la tarea de quienes quieren escribir: acomodar los elementos que heredaron, que son las palabras, según un plan propio.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV*, 2, Buenos Aires, Adriada Hidalgo, 2018.

AGAMBEN Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

BORGES Jorge Luis, «Acotación del árbol en la lírica», revista *Proa*, nº10, 1925, p.58-59.

DEL LUNGO Andrea (éd.), *Le début et la fin: une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, [En línea: <https://classiques-garnier.com/le-debut-et-la-fin-du-recit-une-relation-critique.html>]

DEL LUNGO Andrea, « Introduction: Pré-, post-, et *in media* », in *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, 2008 [En línea: <http://www.fabula.org/colloques/document1294.php>], consultado el 15 de enero de 2020.

DUCHET Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un *incipit* », *Littérature*, 1, 1971, p.5-14.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra, [1967] 2014.

PIGLIA Ricardo, «Tesis sobre el cuento» in *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

_____, *Teoría de la prosa*, Buenos Aires, Eterna cadencia, 2019.

PREMAT, Julio, «Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra», *Taller de Letras*, 60, 2017, p.87-105.

_____, «Rostros partidos, rastros perdidos. Violencia y memoria en Glaxo», *Revista Pandora N° 12*, 2014, p.177-191.

_____, «Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino», revue *Badebec*, Vol. 7, Numéro 14, mars 2018, p.177, [En ligne:

<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/issue/view/14>], consultado el 15 de abril de 2018.

RONSINO, Hernán, *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires, Libris, 2003.

_____, *Cameron*, México, Almadía, 2019.

_____, *Glaxo*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

_____, *La descomposición*, Buenos Aires, Interzona, 2007.

_____, *Lumbre*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.

SAER Juan José, *Cuentos completos (1954-2000)*, Barcelona, El Aleph editores, 2012.

_____, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Planeta/Seix Barral, 2004.

_____, *La pesquisa*, Buenos Aires, Planeta, [1994], 2003.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris France loisirs, 1998.

VILLANUEVA Graciela, «“Cosas raras”: el juego del hermetismo en la ficción de César Aira», *Cuadernos Li.Ri.Co.*, 17, 2017 [El línea: <https://journals.openedition.org/lirico/3822>].