

La pérdida de la felicidad en dos novelas argentinas contemporáneas

TERESA ORECCHIA HAVAS
UNIVERSITÉ DE CAEN
orecchia-havas@wanadoo.fr

1. Es cierto que las dudas me acompañaban cuando pensé en tratar la cuestión de la felicidad, que siempre parece una noción o muy obvia o muy imprecisa, uno de esos conceptos tan arraigados en la subjetividad que se hace difícil distanciarlos de la experiencia personal para emplearlos como clave de análisis. Por otra parte, los intentos de representarla escapan difícilmente a códigos y modelos, a tradiciones culturales, a modas. Asociada al tema del amor, la representación de la felicidad (o de su contrario, la desdicha) tiene su momento de mayor expansión en el siglo romántico, el XIX, siglo que no por azar es también el de todos los realismos, o sea, el que pretende la mayor proximidad con la vida y la experiencia.
2. Violeta Valéry, uno de los arquetipos de la felicidad que puede aportar la pasión, así como de la desdicha que no tarda en sobrevenir como su otra cara, exclama con los acentos de la música de Verdi (*La Traviata*, acte I) al final de su primer encuentro con Alfredo:

É *strano!* È *strano!* In core
Scolpiti ho quegli accenti !
Saría per me *sventura* un serio amore ?
Che risolvi, o *turbata* anima mia ?
Null'uomo ancora t'accendeva ... O gioia
Ch'io non convoy, essere amata amando!¹

3. *Strano/ sventura/ turbata/ gioia...* Extrañeza, desventura, turbación, alegría... La ronda de los afectos liberados arrastra al personaje, y la secuencia es magistral: al asomarse de la felicidad, la primera reacción es la incertidumbre, la incredulidad; la dicha es un exceso al que cuesta entregarse, un placer diferente, cuya desmesura nueva advierte sobre su probable fragilidad. Digamos que en la representación artística, el amor, la pasión, el senti-

1 « C'est étrange!... C'est étrange!.../ J'ai ces accents gravés dans mon cœur !/Un amour véritable serait-il pour moi un malheur ?/Que résous-tu dans ton trouble, ô mon âme ?/ Nul homme encore ne t'avait enflammée ... Ô joie/ Que je n'ai pas connue, être aimée en aimant ! » (Piave, 2014 ; 109). [Subrayado mío.]

miento de felicidad absoluta se acompañan a menudo con el presentimiento o con la actualización de sus contrarios: obstáculos y reveses de la sensibilidad y del afecto que los discursos literarios hacen ingresar en sus imaginarios y de los que se sirven como incentivos narrativos. La inconstancia, los celos, el tedio, forman parte, entre otros, de las pasiones que se desencadenan solapadamente al abrigo del tiempo feliz y que proveen motivaciones eficaces a los relatos.

4. Pensé entonces que quizás habría algo que decir sobre ciertas obras publicadas últimamente dentro del área rioplatense que presentan la salida del estado de felicidad, la entrada (o estadía) en un tiempo de desdicha, lo que podríamos llamar más generalmente la *pérdida* de la felicidad, vista como un estadio evolutivo más que como un acontecimiento, como un pasaje más que como una imagen fija. Una serie nutrida de narraciones argentinas recientes (de Guebel, Becerra, Kohan, etc.) trata en efecto el tema de la ruptura amorosa, a veces incluso con matices claramente autobiográficos. Dos novelas me llamaron la atención en este sentido, *El pasado*, de Alan Pauls (1959), publicada en 2003 y acreedora del premio Herralde (casi 600 páginas), y *La intemperie*, de Gabriela Massuh (1951), publicada en 2008 (unas 200 páginas). Esos libros de alcance, dimensiones y poéticas diferentes, tienen en común el tratamiento de dos historias de separación amorosa. Uno de ellos (*La intemperie*) cita además al otro en el curso de la intriga, a manera de encomio de un modelo². Mi propia posición frente a ambos hace eco a su mutua disimetría: mientras Pauls es un autor que conozco y admiro, la novela de G. Massuh me llegó como la de una autora que se iniciaba y a la que desconocía³. No es necesario agregar que la literatura de Pauls cuenta ya con un corpus crítico visible, si no muy abundante, y que su autor comenta a menudo y muy bien su propia obra en

2 “Me dediqué a seguirle las huellas a mi héroe preferido: Rímíni, el personaje con nombre de ciudad de El pasado, de Alan Pauls, cuya locura me sumía en una perplejidad gozosa. De hecho, ese novelón de seiscientas páginas le había traído un consuelo a mis días, que yo llenaba con una lectura que, de tan voraz, me parecía impúdica. Después de muchos años descubría otra vez, diáfano e inocente, el placer de la ficción. (...) [La novela] me había devuelto un espacio perdido, diferente, oblicuo, no como forma de la perversión, sino como parte de una intimidad perdida. (...) A su manera este libro estaba a contrapelo de los años de restauración de la guerra sin sangre, la literatura sin carne, el confort sin placer, los museos sin historia, el arte sin experiencia estética, la grandeza sin generosidad, la igualdad sin piedad, la tierra sin derecho, la moda sin elegancia, la privatización sin dimensión privada, la intervención del territorio de la infancia, en fin, la ocupación, la usurpación, el despojo: los nefastos años 90.” (Massuh, 2008 ; 186-188)

3 En 2012, En 2012 G. Massuh publicó su segunda novela, *La omisión*, y en 2015 la tercera, *Desmonte*.

entrevistas y reportajes. Así es que en razón de estos datos, me referiré a las dos obras teniendo en cuenta que las pasarelas entre ambas no están pensadas en razón estricta de contenidos, ni de semejanza entre modelos estéticos o retóricos, ni de difusión. Se trata más bien de lo contrario, de observar cómo se pone en escena la problemática del amor, vista desde el ángulo de la ruptura amorosa en dos obras formalmente disímiles aunque coetáneas. Trabajaré básicamente con tres pares de conceptos en tensión: acontecimiento/duración, ficción/realidad y masculino/femenino. Pienso que son ellos los que articulan en lo esencial el imaginario de la pérdida de la felicidad en estas novelas y que podrían ser puestos a prueba en el mismo sentido en otros textos contemporáneos.

La pasión del pasado

5. *El pasado* narra la historia de Sofía y Rímini, una pareja de jóvenes que se separan de común acuerdo luego de unos años de felicidad sin nubes, así como las secuelas de esa situación: mientras el personaje masculino, Rímini, retoma una vida independiente en la que proliferan las relaciones con otras mujeres y sus voluntariosos intentos por olvidar el pasado, su compañera se abisma en un estado pasional que no tiene cura y no cesa de acosar a su ex-amante hasta lograr retenerlo nuevamente. El final ambivalente (polisémico) de la novela los muestra a ambos desangrándose (metafóricamente, se supone) en el *vase clos* de una convivencia estática en la que todo futuro posible se resume en lo que ya ha pasado para siempre.
6. El libro amplía ciertas preocupaciones sobre el tiempo y la memoria que abordaba también *Wasabi* (1994), la precedente novela de Pauls, pero situándolas en el campo ficcional de la pasión amorosa y modificando sustancialmente el enfoque sobre la correspondencia entre los polos masculino y femenino de la pareja. Sofía, la protagonista de *El pasado*, está presentada como una émula tardía de Adèle Hugo, cuya historia remite irónicamente a los abismos afectivos del siglo romántico. Pienso que una de las fuentes de la originalidad de la obra está justamente en haber combinado el registro o subgénero de la narrativa cuyo tema es el amor –sin dejar de incluir cantidad de observaciones sobre la cuestión que configuran una suerte de *tratado* disperso en la ficción– con el desarrollo a la vez melodramático y burlón de un caso que se ubica en la franja cenital de lo amo-

roso, el de la pasión sin salida. Tal modelo hiperliterario permite someter a las figuras principales a una mirada cómplice al tiempo que se distancia el *pathos* sentimental (preocupación clave del autor, tematizada en su trilogía y muy comentada por él mismo), especialmente a través del recurso a un burlesco de cuño cinematográfico con el que concluyen diversas escenas⁴.

7. Es sabido que dentro de la tradición occidental la sensibilidad sentimental puede ser datada, y que el auge de las novelas que la exaltan tiene fechas y contextos culturales precisos desde fines del siglo XVIII. Pero dentro de esa corriente son mucho más abundantes las narraciones sentimentales que las que se centran en la pasión propiamente dicha. Éstas últimas se plantean el desafío de representar el amor en estado puro, exagerado hasta el paroxismo; describen una intensidad afectiva que el tiempo no afecta y que en definitiva no implica felicidad, sino fusión o bien unión eterna en la muerte (al ejemplo de Werther, de Cathy y Heathcliff en *Cumbres borrascosas*, de parejas míticas como la de Tristán e Isolda, etc.). Ahora bien, todo ese vasto campo semántico de lo sentimental y de lo apasionado es precisamente uno de los marcos en los que se debate literariamente sobre la condición efímera de la dicha. La representación de la experiencia amorosa reactiva esta problemática, porque en ella se agudizan las relaciones contradictorias entre el hombre y el tiempo, la fragilidad de la ilusión, la índole inconstante de los afectos.

8. En el plano de la tensión amor-pasión, la escritura de *El pasado* afirma un derrotero propio. Pauls parece querer recordar y a la vez alterar el canon proustiano que designa al amor como una experiencia lanzada hacia su propia pérdida (Deleuze), enfocándolo como un proceso susceptible de alcanzar su grado máximo antes de desaparecer, y evocando en cambio a la pasión como una compulsión que sólo aspira a reaparecer, a repetirse. Así *El pasado* imagina al primero como fuente de una felicidad inscripta en un transcurso (todo el transcurso del amor juvenil de los personajes) hasta llegar a un punto cenital de perfección, pero retrata a la segunda como un intento de anulación del cambio y por lo tanto, del tiempo (la obsesión de Sofía por dar marcha atrás en la historia de ambos y por volver a poseer a su compañero). Si bien el amor sería cuestión de *puntería* (“El amor no abraza, pensaba Rímini, hierre. No inunda, se clava” (Pauls,

4 Por ejemplo, la muerte de Vera, que se resuelve con una figura de ballet tragicómico (Pauls, 2003 ; 233), o cantidad de secuencias protagonizadas por Rímini, como sus frecuentes pérdidas de equilibrio físico.

2003 ; 178)), o sea, sería flechazo, acontecimiento, el enamoramiento es en cambio un proceso, en él todo es “vertiginoso y lento a la vez” (*Ibid.*, 207). Su comienzo se pierde en una memoria imposible (*Ibid.*, 208), pero su duración excesiva bajo la forma de la obstinación pasional representa el triunfo de una temporalidad cristalizada que destruye la fuerza del acontecimiento y deviene conflicto y locura (el autor ha comentado este aspecto en sucesivas entrevistas). Por eso la historia de los amores de Rímini y Sofía no está organizada en torno a la nostalgia del pasado de los personajes o a su intento de transformarlo, sino a la lucha del polo femenino de la pareja por no perderlo, por volverlo presente contra todo obstáculo, negándolo como tal.

9. Siguiendo esta pauta, la novela disocia el planteo sobre la posesión amorosa y sobre la pérdida del otro en dos campos genéricos, con una revisión a menudo burlesca de la lucha entre los sexos. Y, conforme a una tradición cultural que al paso no se priva de ridiculizar, discute, a través de esa escisión características que se suelen atribuir respectivamente a una posición femenina y a una masculina, ciertos lugares ideológicos habituales de la cultura occidental según los cuales las mujeres estarían más necesitadas de satisfacción narcisista y de protección, serían más propensas a la exteriorización de sentimientos exacerbados, puestas a amar podrían llegar a ser peligrosas, etc. En la escena de la pasión según Pauls, es efectivamente la figura femenina la que expresa mejor la necesidad de ser amada y sobre todo la de no salir del estado de fusión. Es ella quien porta los signos de la enfermedad de amor⁵ y del abandono, quien está marcada por estigmas que denuncian su monomanía (llanto, ojeras, erupciones, llagas: *Ibid.*, 80, 292-97 *passim*, 453). Es ella la que añora un estado de beatitud y unión en una vida demasiado perfecta cuyo caldo de cultivo es el amor juvenil, la etapa post-infantil en la que ha comenzado la relación con Rímini, el estado de adolescentes gemelos en su complicidad amorosa, que se vuelven inseparables (*Ibid.*, 35-37), son como siameses (*Ibid.*, 55) fundidos en una criatura única (*Ibid.*, 273-275), viven en un tiempo sin tiempo exento de toda erosión (*Ibid.*, 53-54), dentro de la burbuja intangible de la felicidad (*Ibid.*, 58-59):

- 5 Si bien el amor da lugar a un momento de plenitud, el problema sería la duración de ese estado, hecho por definición para no perdurar. Según Pauls, el amor de los protagonistas de la novela llega a un momento de perfección, más allá del cual sólo puede decaer o continuar como amor platónico (Dema, 2009).

[E]l amor de ellos (...) fijo, eterno como una piedra que el sol y el viento y el agua pulen y esculpen y hacen brillar todos los días un poco más, fue atravesando el tiempo, cumpliendo años y pasando de moda. (*Ibid.*, 54)

Habían alcanzado una rara forma de perfección. Vivían en el interior de un interior, uno de esos ecosistemas que reproducen por medios artificiales, entre cuatro paredes, detrás de un gigantesco tabique de cristal, para que los visitantes puedan admirar su realismo, la temperatura y la humedad y la presión y la fauna y la flora de medioambientes exóticos. No había región de la burbuja que la membrana no hubiera recubierto. Rímini y Sofía respiraban normalmente, pero el exterior ya empezaba a volvérselos un poco borroso, empañado por las veladuras que al exhalar dejaban en las paredes de vidrio. (*Ibid.*, 58-59)

10. La pasión de Sofía se desarrolla en consecuencia hasta inscribirse en el modelo de la pasión mortífera (aunque no criminal), herida del afecto que sólo puede perpetuarse como tal, que expresa un exceso narcisista y contiene una amenaza de disolución. El texto lo indica con una cadena metafórica que califica al personaje: su figura está asociada con lo espectral, con los aparecidos, con las semidiosas que fraguan la pérdida de sus amantes; así lo indican la proximidad sintagmática entre el *Spectre's portrait* y la presencia de Sofía, el halo inmaterial de su cabellera rubia, la red semántica de las llamas y lo rubio frente a las cenizas y lo gris que la caracterizan al final, los roces imperceptibles de su cuerpo en sus apariciones intempestivas, etc. Mujer opuesta a la alteración obrada por el tiempo, es también una mujer sin hijos, una mujer maga y niña, habitada por sus fantasmas, el agente activo de una persecución sin tregua, en la que todas las armas son buenas para reactivar el mecanismo del recuerdo en su esquivo ex-amante (envío de fotos, regalos, cartas y mensajes, acoso físico, acoso sexual, apoderamiento del hijo, etc.). Correlativamente con la posición, a la vez dramática y absurda, asignada al personaje femenino, la necesidad de escapar a un tiempo coagulado y el deseo de olvido, el sentimiento de extrañeza (reconocimiento- desconocimiento) ante las imágenes del pasado, el esfuerzo desesperado por resistir a la repetición son centrales en el protagonista masculino, objeto privilegiado de la observación del narrador. En ese sentido, hay que mencionar dentro del muestrario de las desafortunadas, intempestivas aventuras de Rímini, una secuencia antológica sobre la tarea del traductor veloz, todo cuerpo presente entregado al pasaje frenético de una lengua a otra, y a la huida del mundo y del recuerdo que procura la droga (*Ibid.*, 100-130). La serie de episodios que el personaje protagoniza permite además declinar un catálogo de tipos femeninos relevantes para la casuística amorosa: Sofía, la monomaniaca apasionada; Vera, la mujer-niña celosa; Carmen, la compañera decidida y eficaz; Nancy, la adicta al sexo.

11. En la escena final del libro, cuando el personaje ha sido recuperado (absorbido) por la pasión de Sofía, ambos aparecen como desangrándose. Esa suerte de gran fresco alegórico que los muestra vaciándose para siempre de la corriente vital sugiere que el amor-pasión, crisol de equívocos (los episodios de burlesco narrativo están facilitados también por esta característica discursiva de los juegos de amor), es un oxímoron, un lugar existencial a la vez saturado y vacío. Sumergidos en la confusión entre el yo y el otro, entre el Eros y la muerte, los amantes de la novela quedan amarrados a un tiempo sin duración y a una memoria sin olvido.
12. La dicha contenida en el pasado se ha revelado así como una experiencia no repetible. Pero los amantes de Pauls han cedido a la ficción del amor eterno⁶ no sólo porque han preferido olvidar la erosión inevitable del tiempo, sino también porque, llevados por la mano implacable del personaje femenino, han querido ignorar el reverso de la imagen idílica de la felicidad, su tedio, su inmovilidad, su cansancio (evocados en cambio por Rímimi en el cuadro de la homogeneidad “sin impurezas” de la dicha con Vera; *Ibid.*, 185-86), y lo han reemplazado por la nostalgia del amor en tanto fuerza alquímica, pasión pura. La lección de la aventura es quizás la que evoca el filósofo:

Ce que nous savons est que le bonheur est désespérant. Freud écrit quelque part, en reprenant une formule de Goethe je crois, qu'il n'y a rien de plus difficile à supporter qu'une succession ininterrompue de trois très beaux jours... Peut-être, pour tous ceux qui ne savent vivre que d'espérance : trois beaux jours qui se suivent, c'est difficile, parce que cela ne laisse plus grand-chose à espérer... (Comte-Sponville, 2000 ; 43-44)

La reparación de la herida

13. *La intemperie* cuenta la historia de la separación de dos mujeres que han vivido un amor perfecto (o visto como tal por la que cuenta) hasta que una de ellas se entrega a una nueva pasión. La consecuencia directa de ese
- 6 En una de sus entrevistas, Pauls afirma: “El amor es como una poderosísima ficción. Creo que en ese sentido es la única religión que queda: es la única experiencia que une a dos personas alrededor de un puñado de creencias. (...) En ambos géneros hay una necesidad imperiosa de fabular. Y cada uno lo elabora, interpreta, lo desarrolla y lo cuenta de diferente manera. Aunque no me gusta que haya papeles asignados a los géneros, pienso que lo mismo sucede con el pasado: hombres y mujeres hacen cosas diferentes con él.” (Pauls 2004)

cambio es la infelicidad y la dificultad de su compañera para sobreponerse a la pérdida, a la ausencia y a la traición. Sin embargo, al cabo de un proceso que contiene desencantos y caídas y que se narra en constante paralelo con la grave crisis económica que sufrió la Argentina a fines de 2001, tanto el personaje herido como el país consiguen comenzar a recuperarse y a olvidar.

14. Dos elementos de la composición me parecen fundamentales para comprender el proyecto de esta novela. El primero, la forma del diario íntimo (que subsidiariamente la llevó a ser leída sobre todo en relación con un componente autobiográfico). El segundo, la construcción de una narrativa de la crisis, entendida como afección del cuerpo social a la vez que de la vida sentimental. Veámoslos en ese orden.

15. El libro se presenta como un diario cuyas notas ocupan un lapso de un año y medio, desde el 31 de diciembre de 2002 hasta el 1 de julio de 2004. Tal es la medida del tiempo de la ruptura, de la lenta toma de conciencia de lo que ha ocurrido por parte de la narradora y de su relativa remisión de la catástrofe afectiva. Las notas están distribuidas en siete capítulos de extensión variable (el sexto y séptimo contienen el doble de páginas que los anteriores), que no corresponden a una segmentación temporal ni temática estable y que no contienen tampoco un número semejante de entradas. En otros términos, la forma más o menos rigurosa de las anotaciones que se distribuyen según el calendario es combatida desde el texto mismo por un discurso en el que se despliegan las arbitrariedades de la ficción y de la memoria. Las notas son también ejemplo elocuente de otras libertades: lejos de consignar los hechos del día, se refieren a menudo a situaciones recordadas, se alejan del presente para dar cuenta de historias de vidas ajenas, y acuden a explicaciones históricas o sociológicas que remiten a una verdadera crítica de la cultura contemporánea. El diario es entonces un operador encargado de una doble función narrativa. Por un lado, aparece como el artificio que supuestamente permite acercarse mejor a la vida afectiva del personaje principal, impone una ficción de intimidad, una mirada minuciosa hacia adentro. Por otro, es un registro de lo coetáneo, de lo exterior, una forma de archivo múltiple que se presenta como escritura, o sea, como construcción. Y si el fluir del tiempo parece ostensiblemente contabilizado, descompuesto en unidades menores convocadas por las fechas, es que la escritura del diario imita la precisión del registro de hechos, aunque se otorga en realidad la independencia de una diégesis cuyo punto de par-

tida es la memoria personal, hecha de elipsis, sondeos, obsesiones. La escritura retoma aquí sus roles clásicos sin discriminar entre ellos: muestra (denuncia), pone orden, distancia, y está llamada a servir de cura para un sujeto herido.

16. Ya en 1980, Marthe Robert señalaba (*La Vérité littéraire*) la invasión de las narrativas del yo y de lo autobiográfico en la literatura contemporánea. Desde entonces, la práctica y la crítica de la autoficción, de los biografemas (Barthes) y del giro memorial o testimonial no han cesado. Sin embargo, el lado autobiográfico de *La intemperie* no me interesará aquí más que para señalar que en esa historia de decepción amorosa y de derrota social, se lee con claridad la experiencia de la autora⁷ dentro de ciertos organismos que se ocupan de la cultura a nivel internacional y se refleja su trabajo como promotora de programas de intercambio entre Alemania y Argentina, un trabajo atento al papel político del arte contemporáneo y al contacto entre sociedades centrales y periféricas. Los personajes principales de la novela pertenecen a ese universo; son funcionarias que intentan vincular culturas y países de diferente grado de desarrollo. Social y profesionalmente se mueven en el mismo mundo, comparten ambiciones, gustos y opiniones, viajan a menudo a Europa y perciben a la Argentina como un país *expulsivo*, ingrato. La ruptura entre la narradora y su amante se definirá en el espacio de esa vida profesional intensa y de la capacidad (el deseo, la necesidad) de abandonar el lugar de origen para encontrar espacios de actuación personal en otra parte –es lo que hará Diana, la mujer infiel de la pareja–.

17. El núcleo ideológico del tratamiento narrativo de la pérdida de la felicidad es la noción de crisis, que define tanto la experiencia sentimental de la narradora como el violento episodio social, económico y moral del país en 2001. La crisis es una mutación, una situación que hay que resolver, pero es también el momento decisivo en un asunto grave, nos dice el diccionario (RAE, 1981). La crisis es un estado y el acmé de ese estado. La figura conceptual de la crisis remite entonces a la semántica del proceso tanto como a la del acontecimiento, y ambas serán explotadas en la novela. Cuando el diario comienza, el 31 de diciembre de 2002, los sucesos que dan origen al conflicto amoroso ya se han producido, aunque todavía no la rup-

7 Esa experiencia, en particular como directora cultural del Instituto Goethe de Buenos Aires, incluye además una serie de publicaciones especializadas en temas de política y cultura.

tura definitiva. Pero también la crisis del país ya ha estallado, e incluso mucho antes, un año antes exactamente; son sus secuelas las que se plantean ahora como una realidad urgente. La ruptura misma será contada como un largo proceso en el que se suceden los viajes y las separaciones, las escenas de retorno, de esperanza y de incompreensión, hasta una primera despedida (julio 2003), a la que seguirán despedidas simbólicas (regalos y mensajes), segundos finales, y por último una correspondencia y un encuentro amistoso (abril 2004) que sellarán el cierre definitivo de la relación.

18. El diario construye sin embargo desde el principio dos figuras femeninas en contraste frente a la cuestión de la pasión amorosa. Diana, la mujer que se aleja, acumula una serie de rasgos antipáticos –cálculo, ambición, traición– a pesar del magnetismo de su personalidad. La figura de la narradora, en cambio, es la de una víctima sensible de la infidelidad y el abandono: “Tu partida es para mí una cirugía sin anestesia” (Massuh, 2008 ; 94); “[E]n este momento el dolor empaña de tal forma el recuerdo que cualquier minucia del pasado parece el detalle de una felicidad perdida” (*Ibid.*, 111). Una vive el sentido puntual del acontecimiento, va programando su vida en razón de etapas ascendentes que saben ignorar, si es necesario, la realidad exterior, mientras que la segunda vive con una conciencia plena del transcurso social y una relativa ceguera sobre los procesos íntimos de los otros; así, comprende tardíamente que los antecedentes del abandono de Diana datan en realidad de cuatro años antes; o se interroga sobre las anotaciones de mano de su padre en el margen de sus libros, que le parecen una prueba casi excesiva de exposición de intimidad (*Ibid.*, 128-29).
19. Junto a estas figuras protagónicas, *La intemperie* propone su propia galería de siluetas de género a través de las amigas y conquistas ocasionales de la narradora (Anne Sophie, solidaria pero no libre, una variante de la infidelidad femenina; Lucila, la amante marginal; Pancha, la profesional de vida sentimental tan incierta como ambiciosa en su carrera), pero agrega a éstas una amplia serie de tipos que representan problemáticas sociales (la mujer estafada, la que sola se hace cargo de un hijo, la obrera de complicada historia familiar, etc.) o perfiles femeninos contemporáneos (las jóvenes interlocutoras del *chat*).
20. También como en la novela de Pauls, en la de Massuh el amor se concibe y se lee como una ficción y la felicidad como una membrana, una

burbuja que protege de todo. Encerrada en ese espacio encantado, la narradora siente que las ficciones de los otros son prescindibles; abandona las lecturas más prestigiosas (las literaturas del “sufrimiento”, del “desgarramiento”) y deja de escribir.

Había llegado a un espacio de molicie, de justificación del mundo de afuera, de refugio. El hecho de poseer ese espacio me ayudaba a confrontarme con la realidad sin hacer concesiones. Podía pelearme con el mundo o podía decidir olvidarlo: desde la burbuja que nos contenía, nada importaba. Los días crepusculares habían perdido su amenaza y la tristeza se había mudado de país. (*Ibid.*, 9)

21. La ficción de amor está presente también en las historias ajenas, como en las de varias de las chicas del *chat*, y en particular en la de Olimpita (sic), “que acababa de salir de una clínica psiquiátrica y que se estaba muriendo de amor, literalmente” (*Ibid.*, 233). La narradora enfoca a la muchacha como un personaje salido de las entrañas de la pantalla cibernética, cuyos códigos en parte se le escapan, pero pueden aportarle aún los placeres de la imaginación:

Yo estaba dispuesta a todo, preparada para que Olimpita se abalanzara sobre mí con un cuchillo entre los dientes para asfixiarme debajo de sus axilas. La vida debería ser así, pensé, llena de intimidad y zozobra, un cuento de terror al filo de la noche, una ficción perfecta de la que se puede escapar en cualquier momento con sólo desconectar el módem. En esa burbuja donde todo era posible, el crimen, la violación, la humedad o la completa nada, yo encontré la felicidad por veintinueve minutos que parecieron veintinueve siglos en los que Olimpita me contó, sin rodeos u omisiones, su destartalada historia de amor. (*Ibid.*, 232)

22. Al proyectar esas ficciones arraigadas en una difícil realidad afectiva sobre el marco de la crisis económica, la novela se propone una suerte de lectura completa de los males endémicos de la Argentina contemporánea. La presencia de este diagnóstico es interesante, porque es diferente de una mera contextualización, o de la inserción de datos y glosas de documentos que practicaría por ejemplo una novela histórica o testimonial. Tampoco se trata de un mero reenvío analógico entre la representación de la catástrofe sentimental y la derrota colectiva. El maltratado mundo exterior opera más bien como un espacio donde se ponen a prueba los límites entre lo ficticio y lo real, así como en las verídicas historias de amor se revela siempre un discurso que remite a lo imaginario. Es verdad que la crisis de 2001 se caracterizó por un trastocamiento tal de los parámetros financieros y de las reglas habituales de intervención del Estado sobre la propiedad privada (confiscación de los ahorros de los particulares, devaluación brutal de la moneda,

prohibición del uso de divisas, etc.) que pudo ser percibida como una extraordinaria ficción de pesadilla. Pero el diario de la narradora es explícito sobre otro sentido de la relación entre lo colectivo y lo individual: la escritura del conflicto social desdibujaría o atenuaría el dolor personal; contemplar y describir el país tal cual es o se ha vuelto una vasta escena de contradicciones y desamparos, un sitio inhóspito, equivaldría a un ir hacia los otros y ofrecería una suerte de salida compensatoria a la propia intemperie. El retrato del exterior resulta así más realista (“verosímil”) que la realidad misma, porque está matizado por una mirada desnuda, huérfana de ficciones sentimentales.

23. En esta zona de su pensamiento, *La intemperie* se presenta como un texto con vocación exhaustiva. La lista de los problemas sociales que enfoca es vasta; se mencionan o denuncian no sólo los hechos puntuales de la crisis y sus consecuencias, sino también otras características del incompleto desarrollo del país. Forman parte del registro las luchas obreras (apropiación de fábricas por los trabajadores), la pauperización, las desigualdades (ricos y pobres ante la medicina), los oficios que desaparecen y los que crea la necesidad (cartoneros), los resultados del despojo operado por el Estado en materia de transportes (la situación de los ferrocarriles), la condición de las mujeres en las villas miseria, la ciudad disminuida y estandarizada, etc. Las diferentes etapas de la intriga dan curso a páginas que argumentan sobre una u otra de estas cuestiones, muchas veces insertadas como otras tantas historias de vida. Allí donde la novela de Pauls acompaña la escena de la pasión con una serie de datos de época, modas, actitudes, comportamientos, objetos, que funcionan como una nota sociológica un tanto cortazariana y a menudo irónica, la de Massuh, que no se priva tampoco de algunas de esas notas (lugares frecuentados por mujeres, gustos de la bohemia acomodada), se centra en una evocación que cita nombres propios, rinde homenaje al trabajo real de ciertos agentes culturales (Sergio Raimondi y el museo de Ingeniero White), discute a la vez con las leyes del mercado y con las de la historia argentina. Allí donde Pauls convoca los datos de época para tratarlos como maquillaje pintoresco de una psicología de clases medias urbanas, como un velo de historicidad tendido a los pies de la ilusión amorosa, Massuh confía a la evocación del tiempo histórico su principal desafío narrativo, la creación de un verosímil de la pérdida que abarque todos los contenidos del relato : “Esto es un despojo, decían [los artistas alemanes] mientras buscaban palabras para una rara noción de pérdida que yo

también había sentido y que, hasta entonces, suponía intransferible” (*Ibid.*, 12). Como ellos, la narradora y la autora buscan una traducción de la experiencia dolorosa (colectiva e individual) en términos de escritura, de performance, de creación.

24. Por fin, creo que el intento de Massuh se recorta sobre una problemática ética y política incluso más abarcadora, que está resumida en el contraste entre lo público y lo privado, ficcionalizado a diversos niveles de la narración, en particular cuando los personajes debaten y trabajan sobre la privatización (abusiva) del espacio público mientras que el texto recuerda la injerencia (abusiva) del Estado en las vidas de los particulares o las intrusiones (abusivas) de los medios y de la publicidad en la vida íntima. Ese punto de partida ideológico, matizado a su vez por muchas de las reflexiones de la protagonista, propone una idea de la literatura que la sitúa dentro de una cuádruple relación sociedad-política-arte-escritura. Tanto los artistas plásticos alemanes (que llevan el nombre de personas reales) que aparecen en el texto, como las iniciativas y programas culturales de la narradora (“Vivir sin Estado” se llama el principal) están comprometidos con una visión del arte solidaria de lo político, para ellos crear es comprender, actuar, reflexionar. Las vanguardias artísticas son (deberían ser) inseparables de las vanguardias políticas, piensa la autora (“Intemperie por partida doble”), y ambas, de una forma de acción creadora que sepa acercar a públicos diferentes los problemas vitales de las culturas periféricas. Una posición lúcida que no es excesivamente frecuente en los intelectuales de la Argentina actual.

Novela y sociedad

25. Si, como lo recuerda André Comte-Sponville (*Le bonheur, désespérance*), todas las tradiciones filosóficas pueden aducir que han hecho suya la reflexión sobre la felicidad, encomendándola a una u otra vía de perfeccionamiento, la pérdida de la felicidad parece un territorio menos explorado por el pensamiento sistemático de las ciencias humanas. Sin embargo, por su carácter de entrada en un tiempo incierto, debería ser un terreno ideal para una literatura contemporánea habitada por héroes post-modernos frágiles y cambiantes, como Rímini, o por pasiones que han dejado de estar proscriptas, como las que despierta Diana. Se trataría de una literatura

atenta a las mutaciones sociales y a los cambios de sensibilidad, creadora de nuevos imaginarios del afecto. Esa sería su mayor tensión política. Pienso que estas dos novelas, cada una a su manera, intentan relevar ese desafío.

Bibliographie

COMTE-SPONVILLE André, *Le bonheur, désespérément*, Paris, Éditions Pleins Feux, Libro 513, 2000.

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970.

DEMA Verónica, «Alan Pauls: “El amor está enfermo desde el minuto uno”», *La Nación*, 22-06-2009. <http://www.lanacion.com.ar/1140344-alan-pauls-el-amor-esta-enfermo>- Consultado el 22-11-2015.

MASSUH Gabriela, *La intemperie*, Buenos Aires, Interzona, 2008.

_____ “Intemperie por partida doble”, *Evaristo cultural*, 28-09-2008. <http://evaristocultural.com.ar/2008/09/28/intemperie-por-partida-doble-entrevista-a-gabriela-massuh>- [Consultado el 22-11-2015.]

MATAMORO Blas, *El amor en la literatura*, Madrid, Fórcola, 2014.

PAULS Alan, *El pasado*, Barcelona, Anagrama, 2003.

_____ “Alan Pauls”, *Para Ti*, Enero 2004. <http://www.parati.com.ar/lo-nuevo/actualidad/alan-pauls/5386.html> Consultado el 22-11-2015.

PIAVE Francesco Maria, *La Traviata*, Livret, Opéra National de Paris, 2014.

ROBERT Marthe, *La Vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981.

SARLO Beatriz, *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2012.