



Comenzar en las Ruinas. Hernán Ronsino

Julio Premat¹

Université Paris 8
Laboratoire d'Etudes Romanes
ju.premat@wanadoo.fr

Resumen: Se analizan los cuatro libros publicados por Hernán Ronsino en tanto que gesto de definición de un tono, de un espacio, de un repertorio temático, así como de un tipo de filiación, todo lo cual se corresponde con lo que tradicionalmente denominamos los comienzos o *beginnings* de un escritor. En los textos se perciben relaciones dramatizadas con el pasado, insistentes escenificaciones del recuerdo y de la tradición, así como una posición imaginaria digamos retrospectiva.

Dichas características trazan el retrato de un escritor anacrónico y, por lo tanto, en alguna medida en desfase frente a los rasgos dominantes de su época. Me interrogo aquí si la marginalidad de Ronsino no es sólo aparente, en la medida en que, desde sus postulados de resistencia, de continuación de la literatura y de búsqueda de la originalidad en el pasado, su figura podría ser vista como sintomática o emblemática de la literatura llamada contemporánea.

Palabras clave: Ronsino – Memoria – Anacronismo – Comienzos – Tradición

Abstract: In four books published by Hernán Ronsino I examine the gestures of definition of a tone, a space, a thematic repertory and a type of filiation. These features correspond to what we usually call the beginnings of an author. In these narratives we perceive specific relations with past the insistent stagings of memory and tradition, just like a retrospective position in imaginary terms.

These characteristics sketch de portrait of an anachronistic author and, consequently, out of step with de dominant features of his time. I wonder here if this marginality of

¹ **Julio Premat** enseña la literatura hispanoamericana en la Université Paris 8. Ha dictado seminarios y conferencias en varias universidades latinoamericanas y estadounidenses. Publicó numerosos artículos sobre literatura argentina y uruguaya, y tres libros: *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (2002), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), *Erased this time. Relatos de comienzo* (2017). Este año se publican *Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades y resistencias en la literatura contemporánea* (Quilibet) y *Borges* (PUV, en francés). Fue el coordinador de la edición *Archivos de Glosa – El entonado* (2010) y el de la publicación de manuscritos de Juan José Saer (*Borradores inéditos*, cuatro tomos, 2012-2015) además de co-editor de los *Cuentos completos* de Antonio Di Benedetto. Dirige la red interuniversitaria LIRICO en Francia, así como su revista en línea, *Cuadernos LIRICO* (<http://journals.openedition.org/lirico/>). Es miembro senior del Institut Universitaire de France. Actualmente trabaja sobre un proyecto de envergadura intitulado *Memoria literaria e imaginarios temporales en las ficciones hispanoamericanas contemporáneas*.

Ronsino is real or only apparent. Indeed, his propositions of resistance, continuation of literature and the search for the originality in the past, make of him a symptomatic figure of the literature which we call contemporary.

Keywords: Ronsino – Memory – Anachronism – Beginnings – Tradition

Liminar

Mientras yo sigo acá, herido, y en las
Ruinas.
La descomposición.

El siguiente artículo sobre la entrada en literatura de Hernán Ronsino se sitúa en el cruce de varios proyectos diferentes. Por un lado, un estudio extenso, ya terminado, sobre los comienzos en tanto que objeto polisémico y determinante en la comprensión del texto literario (*Erase...*). Una idea, deducida de los varios acercamientos imaginados al tema, fue la de proponer comentarios de los inicios de autores ya afirmados pero jóvenes, es decir, de *beginnings* que no tuviesen todavía una obra cerrada y visible que fijase retrospectivamente el sentido de los gestos de filiación y de definición de un tono personal, característicos de toda etapa inaugural.² Por otro lado, un proyecto actual sobre los imaginarios temporales e historicidades no cronológicas en la literatura contemporánea, en particular los anacronismos y las redefiniciones de la tradición (la tradición pensada como una presencia del pasado en el momento de escritura), pero también sobre la focalización en repetidas "escenas temporales" que cristalicen cierta relación entre pasado/presente/futuro en un momento dado, es decir, en el nuestro.

En ambos casos, se trata de responder a la desorientación de la crítica a la hora de hablar de la escritura contemporánea (y ante todo mi propia desorientación), con lecturas detalladas, respetuosas de los textos, sin las rápidas generalizaciones que manejamos y en las cuales no es difícil percibir el postulado de una insuficiencia o un agotamiento de la literatura. En ambos casos, también, la lectura de Ronsino fue inspiradora de estas opciones críticas. Pienso que, más allá de lo anecdótico que me concierne, se manifiesta así la relación específica y dramatizada que la obra establece con el pasado, sus escenificaciones del recuerdo y de la tradición, su posición imaginaria digamos retrospectiva.

² La lista de nombres posibles incluía por lo menos a Alejandro Zambra, Hernán Ronsino y Félix Bruzzone; algunos artículos dan cuenta de esa orientación ("Yo tendré...", "Félix...").

Coordenadas de un comienzo

La palabra inicial de Hernán Ronsino, a su manera profética, es la del título de su primer libro de cuentos, *Te vomitaré de mi boca*. En la palabra que comienza lo que aparece es la descomposición de lo comido, la vuelta paroxística del pasado, la irrupción de lo interior del cuerpo en un dinamismo a la vez agresivo y sexual. *Te vomitaré de mi boca*: un título entonces que anunciaría una obra de provocación, ruptura y violencia. Sin embargo, la armonía del sintagma da la impresión de una equilibrada construcción, la de un verso; y de eso se trata, es un versículo del *Apocalipsis de San Juan* (resituando la cita: "Yo conozco tus obras, que no eres frío ni caliente. ¡Ojalá fueses frío o caliente! Pero porque eres tibio, y no frío ni caliente, te vomitaré de mi boca"). O sea que, junto con la violencia y la negatividad, algo en ese título dialoga con la fundación (*La Biblia*), el pasado (un texto referencial), la armonía de una escritura cuidada: con la tradición, con la historia literaria, con la lectura, aunque la cita sugiera que la "obra" es demasiado tibia y que la violencia es necesaria para empezar. Una tensión sería identificable en este gesto inaugural, en el primer título; por un lado, irrupción de lo inesperado, por el otro, prolongación, cita, evocación.

La producción de Ronsino, después de ese libro del 2003, incluye tres novelas, *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013), que constituyen un ciclo alrededor de la ciudad de Chivilcoy. Un ciclo en el sentido de una unidad espacial y una serie de repeticiones de personajes, situaciones en los tres libros. Desde ya, vemos que Ronsino asume al comienzo como tal: se buscan similitudes, rasgos estables, características reconocibles, modalidades personales recurrentes. Se inaugura una obra, en el sentido fuerte del término: un conjunto coherente, individual y autónomo (Hay 247).

Consecuentemente, la imagen de Ronsino es entonces la de un escritor con un "lugar", inscrito en una prestigiosa tradición rioplatense (la de Onetti-Saer que, siguiendo por ejemplo los epígrafes del libro de cuentos y algunas declaraciones suyas, puede ampliarse a Wernicke, Conti, Briante).³ Sus novelas toman la vida pueblerina como espacio para una representación de las

³ Sobre las filiaciones de Ronsino, véase artículo de Sylvia Saïtta.

posibilidades de la literatura, los sentidos de la experiencia, los entretelones de la verdad y el secreto, los modos de narrar, los espejismos y anhelos del recuerdo, lo cual emparenta a la obra con otros antecedentes clásicos en la literatura latinoamericana. Todo le revela una posición de innegable seriedad, seriedad tanto en el tono, en la construcción de la prosa y de los relatos (o, a veces, en sus deconstrucciones) como en una concepción de la literatura en tanto que práctica propia, ardua, trascendental, transformadora. Los dos epígrafes a los que acabo de aludir apuntan a ese sentido, ya que se refieren a la necesidad de construir "mi propio mundo" (Briante), en el camino de la creación que es estrecho y solitario (Conti). Ambos escritores están asociados en el cuento "Volador volado", reescritura de un relato de Conti, "Otra gente" y alusión posible a la muerte accidental de Briante en su pueblo natal, General Belgrano.

Lo que antecede dibuja entonces la figura de un escritor que se sitúa en una posición voluntariamente anacrónica (sus novelas, "fuera de época", serían las de un autor desafiante que escribe "sobre lo que no se usa": lo obsoleto del que hablaba Barthes) (Sarlo 30, 105-106; Barthes *La preparación...* 57).⁴ Por supuesto, todo esto no es ajeno a las referencias a Saer que la crítica subraya al comentar sus libros, aunque más allá de las "influencias" o filiaciones, el paralelismo con el escritor santafesino tiende a encasillar y a simplificar la obra. Sin embargo, la pregunta de los modelos es, en Ronsino, central, es inherente a su escritura: ¿en qué tradición se escribe? No es una pregunta retórica o el resultado de un reflejo académico que intenta integrar a un escritor nuevo en un esquema preestablecido. Es una pregunta fundacional: empezar a escribir es, para Ronsino, inscribirse. Esa inscripción lo ubica en desfase aparente con su época. Se empieza en y desde otro tiempo.

Lo que sigue, gracias al análisis de algunas grandes líneas de los libros publicados hasta hoy, pretende demostrar que, como siempre, el anacronismo habla a su manera del presente, que es consubstancial con las maneras de estar en el presente y de concebir el presente. Los comienzos de Ronsino, más allá de

⁴ Sobre las puestas en escena de una dinámica de archivos y de obsolescencia simultáneas en el arte contemporáneo latinoamericano, así como sobre la relación entre obsolescencia y tiempo político, véanse las propuestas de Florencia Garramuño y Graciela Montaldo.

las innegables cualidades de sus textos y de las promesas que un crítico –ansioso por encontrar "grandes proyectos" y autores rápidamente "canonizables"– buscaría señalar en ellos para difundirlas en el espacio académico, esos comienzos, entonces, serían una manera de delimitar un espacio posible para la escritura contemporánea, una articulación entre imaginarios temporales actuales y la creación literaria hoy. O sea, aquí, una manera de observar una escritura que se sitúa después del fin de la literatura tantas veces profetizado y a la hora de inaugurar otro milenio.

Descomposiciones

Volvamos a la palabra vómito, la del título del primer libro y del primer relato. El cuento del que se trata narra la iniciación a la literatura y a la sexualidad de un púber, huérfano de padre, en un pueblo pampeano. La obra empieza por el comienzo, por la emergencia del deseo, erótico y literario. Un comienzo previsible, entre una primera relación sexual con una mujer de cincuenta años, una imagen femenina degradada, una especie de madre seductora, y varias figuras paternas, entre las cuales se destaca la de un enigmático iniciador a la literatura, Juan Rivera, que tiene mucho de un personaje de Onetti por su aspecto físico, su comportamiento, su vida junto a prostitutas pueblerinas y su melancolía existencial de corte sartreano (él lee y le regala al protagonista *La náusea*). Todo lo cual dibuja las coordenadas de una novela familiar. El vómito en sí es el contrapunto a la primera eyaculación: enseguida después de la relación, el muchacho, vomita en el momento de ingerir la hostia durante la primera comunión, rechazando el ser un "tibio", cambiando de edad con un gesto que trastoca el rito social de pasaje y afirma una individualidad.

Vómito y náusea en la entrada a la escritura. Recorriendo lo que sigue, se puede establecer una serie inteligible a partir de esas coordenadas que no se desarrollan por caminos previsibles. La primera novela de Ronsino, *La descomposición*, se publica con, en la tapa, una foto que prolonga la violencia del libro de cuentos: se trata del primer plano de un rostro masculino con la boca abierta, en una posición de grito, sufrimiento extremado o, por qué no, de

inminencia de un vómito. Su título, *La descomposición*, remite a la transformación y degradación de la materia, prolongando algo del vómito pero en el sentido de lo anterior putrefacto, de un pasado degradado que perdura⁵. ¿De qué pasado se trata, qué es lo que se descompone? El título está, como en el libro de cuentos, inducido por una lectura, una cita de Onetti que figura en el epígrafe del libro:

Moviéndose sin disgusto ni tropiezo entre los cadáveres pavorosos de las antiguas ambiciones, las formas repulsivas de los sueños que se fueron gastando bajo la presión distraída y constante de tantos miles de pies inevitables.

La acción de escritura es vista así como un movimiento "sin disgusto ni tropiezo" entre los sueños y las ambiciones, vueltos "cadáveres pavorosos" y "formas repulsivas". La literatura como retorno o resto de una pérdida, no la de la infancia, la juventud o el amor, sino como la pérdida de una creencia en lo que el futuro podía aportar; pérdida de utopías, ilusiones y proyectos, al igual que en "Bienvenido, Bob", el relato de donde está sacada la cita. Una pérdida prematura en ambos casos –Onetti tiene 35 años en 1944 cuando escribe el cuento, Ronsino 32 cuando publica la novela–; y en ambos, el desencanto es un mecanismo, una posición de escritura, la afirmación de una voz. La presencia liminar de Onetti, escritor central para Ronsino, refuerza entonces el tono pesimista y el lirismo un poco tremebundo de esos textos. Y, también, repite el gesto de una toma de palabra desde el pasado o con la mirada vuelta hacia el pasado –sea el Apocalipsis, sea la gran novela rioplatense–, aunque el pasado esté, hoy, degradado.

Prolongando la tonalidad así esbozada, encontramos en los relatos de Ronsino una percepción (lo que Bachelard llamaría el "imaginario material"), marcada por la recurrencia obsesiva de materias putrefactas, hediondas y chirles. Esa inconsistencia es lo que figura en las primeras frases de la novela, íncipit significativo que propone, no una puesta en marcha de situaciones, personajes o principios, sino una sensación que va a dominar todo el relato. El primer párrafo

⁵ Cf. los artículos de Juan José Guerra sobre la descomposición y la ruina en Ronsino, que llevan a cabo una contextualización bibliográfica de esas dos metáforas.

de *La descomposición* (13), explica el origen de un olor, un olor traído por el viento "húmedo" y que viene del fondo del "lago muerto", un pozo de aguas estancadas situado en las afueras del pueblo en donde "desagota la depuración", donde terminan los restos del pueblo. Ese olor, que se mezcla progresivamente con los de nafta, de hinojo y de hojas quemadas mientras avanza hacia el centro, enmarca y rodea los peinados de las mujeres saliendo del bingo con ganas de revancha y a los hombres que miran con envidia algún auto estacionado. O sea, es el olor que envuelve las ambiciones y sueños. Y, con discreto énfasis, el primer párrafo se repite unas páginas más adelante, acentuando lo irrespirable del aire. Más lejos, la segunda parte de la novela se intitula "Esa podredumbre", una podredumbre también literaria, introducida por una cita de Baudelaire ("El sol resplandecía sobre esa podredumbre"). Luego, en el segundo párrafo (la segunda secuencia) un ruido "dispara" un recuerdo en Abelardo Kieffer, el protagonista, y a partir de allí se desarrollan dos planos, el presente (la espera de Bicho Souza para un asado bastante saeriano que durará toda la novela) y un pasado multiforme, evocado en muchos planos distintos.

El conjunto (una presencia del pasado, una degradación de lo que fue) establece una red relacional, una posición "ulterior", la de la putrefacción de las promesas de otrora. Esa escritura desde el pasado o en duelo por un pasado ahora descompuesto y en vías de desaparición, ese pasado que irrumpe en la vida de los personajes como marco ambiental (es el olor, es lo que se recuerda y narra), apuntan al desencanto por la pérdida de la gran literatura (lo que Ronsino consideraría como gran literatura): el anacronismo no es repetición ingenua, sino que integra lo trasnochado de su actualización, la erosión de lo que se convoca. Y aunque de obsesiones íntimas se trate –seguramente–, putrefacción y nostalgia están asociadas con el hecho en sí de la representación, si tomamos en cuenta los lugares estratégicos en que se afirman (títulos, incipits, subtítulos) y su paradójica relación con la luz, con la imagen. Porque el sol resplandece sobre la podredumbre –así como habrá, en otra novela, una lumbre–. Luz, imagen, recuerdo, vuelta sobre ese pasado, es lo que podemos leer también en el título de la primera parte de la novela ("La acidez del limón"). De nuevo, el título surge del epígrafe, una cita de Sartre según la cual la acidez del limón remite a su color

amarillo ("Es la acidez del limón lo que es amarillo, es el amarillo del limón lo que es ácido"). Además de la sinestesia (la acidez amarilla, otra vez la poesía)⁶ y de la lectura (San Juan, Onetti, Sartre, Baudelaire), la imagen supone que el sentido (la acidez, el resto de lo percibido), viene del color, de lo representado. De la palabra en este caso, de lo que allí comienza.

Donde dejaron de pasar los trenes

En el resto de la novela encontramos ampliaciones y afirmaciones de algunas líneas así sugeridas y muchas veces repetidas en las dos novelas posteriores. Por lo pronto, la sistemática puesta en escena de espacios destruidos, decadentes, borrados; con variantes, vuelve la figura de un narrador que camina "entre restos", en un paisaje deshecho por la decadencia y bajo la amenaza de nuevos cataclismos.

El ferrocarril simboliza el cambio, un ferrocarril que en *La descomposición* está por dejar de andar, y al que se alude en *Lumbre* ("Antes, acá, terminaban los trenes") (83). Por allí, también, empieza *Glaxo*, o sea desde un final: "Un día dejan de pasar los trenes" es la primera frase, lo que da lugar a un cambio: "después llega una cuadrilla [...] Empiezan a levantar las vías." El trabajo de levantar las vías borra las huellas del pasado material y lleva a la emergencia del recuerdo, ya que desparrama un barrial "por todos lados". El segundo fragmento de *Glaxo* parece ser la consecuencia imaginaria del primero: "Entonces empiezo a soñar con trenes"; la pérdida y la transformación da lugar al imaginario sobre lo que ya no está, sobre el pasado, en una lógica narrativa marcada por la repetición (12). La primera parte de la novela se cierra con la reafirmación de un pasado borrado: "por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra." (31) Debajo de lo nuevo, todavía está, imperceptible, lo perdido. El espacio barroso implica una verdad, que en *Glaxo* funciona como lo que, latente, subyace en las acciones narradas, hasta la revelación final (quién fue el asesino del Mormón, por qué lo hizo, qué relaciones

⁶ Laura Gentilezza propone algunos comentarios esclarecedores sobre la dimensión poética de la prosa de Ronsino.

establece el crimen con los asesinatos colectivos de José León Suárez narrados por Walsh en *Operación masacre*). Una verdad "pastosa" es el motor de la novela.

El valor de ese espacio del pasado se prolonga en *Lumbre*, pero ahora con una característica suplementaria, la de ser el lugar al que se vuelve: el narrador regresa a Chivilcoy, por primera vez en doce años, después de la muerte de Pajarito Lernú y a pedido de su padre. El regreso justifica una serie de recorridos por el pueblo y la transcripción de sensaciones, descripciones, reacciones: "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" (14). La fuerza absorbente es la del pasado, la del origen, la de las primeras veces: eso es lo que le da un espesor a lo percibido y eso es lo que surge, en cada momento, por detrás de la acción presente, en múltiples recuerdos digresivos. Aquí, el lugar es tiempo: "Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia." Pero, de nuevo, se trata de una historia que se descompone, como la forma del pueblo también: "Yo, entonces, contemplo la forma en que la ciudad – ¿o esta sucesión de restos sigue siendo un pueblo?- se va descomponiendo" (70).

El lugar es ante todo el lugar de la infancia como leemos en algunos cuentos de *Te vomitaré de mi boca* y en largas evocaciones de ese período de la vida en *Lumbre*, que es también el relato de un retorno en el tiempo: fantasías (incluso sobre la posibilidad de asesinar a la madre), recuerdos de la muerte de ella, procesos de regresión, amistades con chicos de niveles sociales distintos, cambios de edad, percepciones, pesadillas e imaginaciones de la época, explicaciones propias del mundo infantil, descubrimientos, vivencias. Y muertos, muchos muertos. Relatos de infancia: los de un espacio de la experiencia por definición, pero también de la palabra, de las posibilidades de una enunciación singular, de una percepción aparte, de un imaginario en vías de expansión.

Pero eso que permanece en el lugar de origen, el pueblo de la pampa –versión moderna de la aldea primitiva–, va más allá de la infancia, es a menudo informe, impreciso, difícil de percibir. Es, como todo origen, una idea, un marco, una promesa de sentido que se encuentra a la vez del lado de la tradición y de la naturaleza con sus ritmos lentos, no urbanos, morosos. Tal vez por eso, por su

otredad temporal y espacial, el lugar está amenazado por una destrucción (ya lo postulaba Barthes, "lo que es frágil es siempre nuevo") (*La preparación...* 275). Al final de *La descomposición*, llueve sobre un 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" (132). Algo similar sucede en las últimas líneas de *Lumbre*, cuando el narrador, en el micro que regresa a Buenos Aires, ve cómo el dibujo de un árbol intentado por una niña en el vidrio empañado se va borrando. En ambos ejemplos la degradación atañe a la representación, a la posibilidad de encontrar el nombre, la forma, el discurso propicio. Así abundan los carteles con letras faltantes ("Mun pal ad C armen de Areco") (*Lumbre* 121). Todo lo cual concierne a su vez al mundo político en, por ejemplo, afiches electorales desgastados, borroneados por la lluvia: las ruinas de un estado, los escombros de una Nación.

Otro elemento que escenifica una relación tensa entre pasado y presente es un movimiento, caótico u ordenado, según los casos, alrededor de un secreto, de un acontecimiento traumático acallado, un horror que no encontró explicaciones, perdones y castigos en su momento. Es el homicidio involuntario cometido por el narrador cuando era niño o el suicidio de Sabala en *La descomposición*. Es el asesinato del mormón, la falsa acusación a Vardermann y la relación adúltera de Miguelito con la Negra en *Glaxo* (la irrupción de una "verdad" sobre el pasado es el desenlace). Son las condiciones de la muerte de Pajarito Lernú o del asesinato del poeta Carlos Ortiz en *Lumbre*. Y muchas otras peripecias que prolongan, que amplían esta búsqueda de una versión fidedigna y moralmente aceptable de la violencia, de la barbarie del pasado, en el que aparecen también grupos nazis firmando manifiestos en los años 30 ("La legión del Munich" en *La descomposición*) (65) o la de los crímenes narrados en *Operación masacre*, prolongados en *Glaxo*. Los enigmas son criminales, tienen que ver con una memoria interrogada y expuesta, dejan entrever un fondo de violencia, pero también y simultáneamente, son fenómenos textuales (enigma en Walsh, en Gombrowicz, en Kafka). Es interesante, en todo caso, que el ejemplo de Kafka, tan alejado de la escritura de Ronsino, sirva para desplegar la dificultad de

la representación, pero también para deconstruir toda verdad y diluir cualquier certeza, para afirmar "la imposibilidad de narrar" (83).

Frente a esa situación encontramos entonces una adhesión vehemente al lugar y a su historia, constantemente fabricada y convocada. Una vehemencia que se arraiga, sin idealizaciones, en algo que no podemos sino denominar pertenencia, aunque los localismos y las afirmaciones identitarias parezcan ajenas a Ronsino. Se trata de inscribirse en una serie, en una filiación, en una colectividad imaginaria, en el tiempo de la memoria, movimiento progresivo que resiste a los embates de la pérdida: "Recordar es construir un camino que, a fuerza de insistencia, de pisadas, va quedando grabado en la tierra" (en *Lumbre*24); o "El camino es un texto escrito entre todos. El pasado está oculto, soportando las huellas más frescas, más recientes" (*La descomposición*104). Recordar es entonces repetir, pero también construir, en este caso creando un lugar literario, hecho de una recuperación fervorosa del pasado. O, si se quiere, la exaltación y la búsqueda de una inscripción sistemática y respetuosa en el pasado es una respuesta, de tonalidad fundacional, a la descomposición que caracteriza las huellas dejadas por la historia.

Si la literatura viene de una experiencia vital (como lo pensaba Conti) (Ronsino *Notas...* 55), esa experiencia, que tiene lugar una y otra vez en Chivilcoy, remite también a la lectura. Escribe Ronsino en "Apuntes de un lector":

Pero es cierto también que hay algo en lo vivido que permite el encuentro en la lectura (ese encuentro se da en *el humus de la memoria*, como dice Sartre en *Las palabras*), ese encuentro permite el placer de la lectura, o, para ser más amplios, la placentera búsqueda de la experiencia literaria. (Web)

Él le da en todo caso a Chivilcoy un espesor literario, aludiendo y citando a una larga serie de personajes, artistas, intelectuales, libros, películas, que de una manera u otra tienen o hubiesen podido tener algo que ver con la ciudad. Desde un "overo rosado" en *Glaxo* (62), salido del primer verso del *Fausto* de Estanislao del Campo, a una figura cercana a "aquella silueta de caballo y jinete", ésa que parece "un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser" del comienzo de *Don Segundo Sombra*, silueta legendaria que sigue deambulando en

la pampa si le creemos al narrador de *La descomposición*: "Saturnino Pérez, como una sombra, un reflejo alargado en medio del campo, mítico, apareciendo, detrás de los corrales, montado en el zaino" (18). En *Lumbre* estas referencias se multiplican: desde la visita de Sarmiento al paso por el pueblo del Coronel Borges y su muerte no muy lejos de allí (109-110). Desde Cortázar que vivió en Chivilcoy unos años a Conti (alguna carrera recuerda la de un cuento suyo, "Las doce a Bragado"), y a un supuesto Gombrowicz bromeando sobre Tandil repetidas veces (*Lumbre* 126, *La descomposición* 58, 67). Y también a los mitos propios del lugar: el libro sobre los orígenes del pueblo que escribe Mauricio Birabent, *El pueblo de Sarmiento*, y que Ronsino comenta como ficción, construcción, historia imaginaria de una "fundación" (50). O el episodio de la muerte del poeta modernista Carlos Ortiz, asesinado durante un banquete en el Club Social de Chivilcoy en 1910, lo que dio lugar a un libro de homenaje (*Sangre nuestra*, que es también el título del capítulo 9 de *Lumbre*) y, en los años 40, a una película filmada por otro polaco, Ignacio Trankel (*La sombra del pasado*, título del capítulo 14), película en cuyo guion participó Cortázar (126). Ambos mitos (el un siglo XIX "civilizado" o al menos opuesto a la barbarie, la del crimen del poeta), son dos líneas narrativas fuertes, son relatos del pasado evocados una y otra vez. A este "museo histórico" se le agregan páginas ficticias: la deconstrucción de la biografía de Kafka por Pajarito Lernú (77) o el hecho de que *Operación masacre* de Roberto Walsh tenga esa prolongación en la ciudad. Y no sólo se especula sobre la verdad de la biografía de Kafka, sino que también se ilustra lo que sucede en el pueblo leyendo *La guerra de Yugurta*, de Suetonio (*Glaxo* 80). De alguna manera, el pueblo es el centro, es un centro, en el que se cruzan innumerables coordenadas.

Explícitamente, se trata entonces de recuperar para fundar, y recuperar quiere decir apropiarse, transformar, inventar. Se construye una filiación y, en tanto que gesto personal, se agrega una fuerte mirada desde el después, desde ese tiempo en el que la palabra capaz de decir ese mundo, o un mundo como el suyo, está en plena descomposición. Los sentidos de "elegir el lugar" para Ronsino son, seguramente, diferentes entonces de los que el gesto podía tener

en Faulkner, en García Márquez, en Onetti, en Saer, pero en cada caso el lugar, delimitado y definido, es una promesa de obra. En Ronsino, el lugar es una posición temporal ante la historia y ante la filiación (filiación literaria, filiación personal y social). Es una idea, como esa idea de casa que el narrador de *La descomposición* ve aparecer, en un momento dado, desde un lugar que él llama las Ruinas, algo que completa lo existente más allá de lo visible: "Ahora hay dos casas: una real (abandonada) y otra posible (que ahora nunca llegará a ser real); las dos dibujadas por la luz astillada del farol, movediza, entre los pastos crecidos. Mientras yo sigo acá, herido, y en las Ruinas" (114-115). Su lugar es un lugar imposible, que "nunca llegará a ser real", una idea surgida desde las heridas, desde las Ruinas; es un lugar propio, aunque repetido, hecho de particularismos que reflejan otros lugares, estableciendo así un linaje pampeano y literario, una virtualidad de lugares para completar efímeramente la negrura de lo existente.

Fronroso silencio: una manera

Las novelas instalan progresivamente personajes, anécdotas, nudos argumentales, muchas veces sin resolución o sin recuperación posterior, dándole al mundo narrativo el espesor de una colectividad y la profundidad de un espacio compartido. Sin embargo, el regreso de peripecias y personajes no desemboca en un gran relato, sino que se hace constantemente uso de la suspensión, de una especie de descomposición de la trama, de evocaciones incompletas, de una percepción emocionada pero lacónica, cuando no enigmática, como lo son las fotos de los árboles integradas en *Lumbre*, en un primer momento incongruentes. Una superposición, una fragmentación y también un uso peculiar del ritmo (interrupciones bruscas de un relato, cambios de tono, contrapunto de imágenes, repeticiones –a veces de párrafos enteros–, tramas truncas) caracterizan la "manera" de Ronsino.

Sus novelas retoman perspectivas tradicionales de metaficción, acumulan representaciones del acto de escritura, símbolos de la creación, puestas en abismo más o menos programáticas que tienden a delimitar una concepción de la literatura. Como en Onetti (piénsese en *La vida breve*) o en Saer (*Glosa*),

encontramos una repetición de lo que sería el proyecto, la intencionalidad, la forma o la posición imaginaria de la ficción, cuando no una metaforización de su funcionamiento. Constantemente, el relato expone sus elecciones, preferencias y temáticas centrales, haciendo de la creación un acontecimiento tan problemático como trascendente. Esto es particularmente cierto en *Lumbre*, el libro más complejo y ambicioso de los cuatro publicados, pero también el último, y el que funciona como una culminación o un desenlace provisorios. Por ejemplo, con la reivindicación repetida de un *silencio*: "El tiempo fue aplanando, sedimentando, preparando el terreno para que esa semilla –la historia– fuera desplegándose. Es necesario el secreto *silencioso* de la semilla para la germinación" (173). Un silencio que forma parte de lo aprendido, de lo heredado, según la enfática y recurrente reivindicación de cualquier filiación: "El viejo me enseñó a no ser explícito. Es necesario construir los silencios. Esa es una buena forma de *decir*, dijo alguna vez" (13), eco tardío de la misma lección de laconismo que Don Segundo le transmite a Fabio en la novela de Güiraldes.

Otra imagen, también de *Lumbre*, es entonces la inclusión, dentro del texto, de una serie de fotos de troncos y ramas de un mismo árbol. Las fotos, bastante parecidas entre sí, están sacadas enfocando de abajo hacia arriba, en contrapicado y dejando ver sólo un fragmento de la copa. En blanco y negro, más o menos grises, son paradójicamente fotos que introducen una nota tétrica o al menos un desfase entre el tópico del árbol (altura, ciclo, vitalidad), y la predominancia de troncos negros, de formas inquietantemente curvas. Más raíces que ramas no dejan ver una forma terminada en árbol, sino un desvío permanente, incesante (algo así como ruinas de un "gran árbol" que, según la cita de Mastronardi en el epígrafe de la novela, se poseyó alguna vez: "Tuvimos un gran árbol"). En alguna medida, la puesta de relieve de las ramas, troncos y hojas, líneas proliferantes, paralelas o no, arborescentes –y aquí la metáfora de lo arborescente se vuelve referencial–, ilustra en alguna medida la forma de la novela, asociando la escritura con una construcción vital, si no vitalista. Las fotos están sacadas desde la sombra, pero una sombra, si se puede decir así, oscura, no protectora sino ocultadora. Un libro escrito a la sombra, desde la sombra, una

sombra particularmente densa cuando se trata, por ejemplo, de la foto incluida al final de una visita a la morgue: el plano cambia entonces, los troncos negros están más cerca. Todo lo cual apunta al hermetismo, innegable, que se percibe en el proyecto de Ronsino.

Un tercer aspecto, mucho más insistente, es el tipo de perspectiva temporal propuesta, desde un presente hacia capas diversas de lo anterior. La dinámica de *Lumbre* (pero ya era así en *La descomposición* y *Glaxo*) está basada en el surgimiento de una proliferante serie de recuerdos y de fragmentos de relatos del pasado, serie que entrecorta la acción "principal", según un esquema narrativo identificable: exposición de una situación, anuncio de un tema, introducción de un personaje o irrupción de un acontecimiento y, después de un doble espacio en blanco, aparición de una digresión, en general asociada al pasado (del tema, del personaje, de la situación evocada), antes de retomar la linealidad del relato: toda narración es una puerta de entrada para pasados distintos. El pasado le da una justificación y un espesor a lo actual. Por lo tanto, recordar es un gesto de transmisión (una recuperación del saber, de la literatura, de las tradiciones), recordar es leer, releer, retomar lo leído. Recordar es también el movimiento más cercano a la escritura en sí, es una manera de inventar, de crear, de pasar del silencio a la palabra: "Recordar una cosa significa verla, solamente ahora, por primera vez. El recuerdo es un parto luminoso" (258). Un parto luminoso que permite ser, situarse, existir: "Contar un recuerdo. Es decir, su modo de estar en el mundo. Su forma de querer" (128).

Para ilustrar estos postulados, leamos una situación de "escritura" que es, significativamente, una escritura mental o una escritura a la vista, que se lleva a cabo mientras el narrador de *Lumbre* recorre un camino oscuro en bicicleta. Pedalea acompasadamente cuando, observando las huellas y el entorno, surge una idea:

Entonces, de la misma manera que se trabaja con los dientes, lentamente, sobre un pedazo de carne, así, le voy dando forma a una idea. Una idea que debe moverse con un ritmo. Sin ritmo no hay nada. No hay poesía. Ir, de este modo, por la huella. El aire de las quintas flamea tibio mientras pienso que ir por la huella es repetir una historia.

Esta última afirmación se repite varias veces con variantes, sin llegar a una formulación totalmente satisfactoria: "Pienso que falta algo. Una palabra. La aproximación a la saciedad. Una idea, finalmente, que se consume en la boca. Ir, entonces, por la huella es repetir una historia de memoria" (233-234). Recordar es narrar, y ante todo narrar es retomar respetuosamente lo ya escrito. Pero también es una experiencia corporal, es pedalear, avanzar, percibir el "aire de las quintas" y marcar un ritmo, es masticar alimentos, es consumir palabras.

Homenajear, seguir el camino ya trazado, es la posición de originalidad elegida por Ronsino, como lo fue en su momento la reescritura para Borges: se escribe porque se ha leído. Y se repite también esa impresión de amor desmedido por lo que está por morir, la literatura (según la expresión de Barthes) (*Œuvres...* 680).

El lugar de memoria

En Onetti o Saer el espacio aparte era una condición para crear una gran obra novelística, marginal con respecto a los ejes dominantes en la literatura argentina, uruguaya o latinoamericana. El espacio aparte era un espacio de experimentación, de libertad; la indefinición de Santa María llevaba hasta sus últimas consecuencias una escritura de lo local que no era situable en ningún mapa. Para Ronsino, en cambio, el lugar es un espacio de resistencia. No para innovar, sino para volver, también en lo que concierne el uso de las citas y de las referencias. Saer por su lado utilizaba los discursos del *Nouveau roman*, los de la nueva crítica (como el de Barthes), los del psicoanálisis, para enfrentar la presión de lo entonces "actual", la exitosa literatura latinoamericana de los sesenta (desde la concepción de la metafísica en *Rayuela*, el realismo mágico de *Cien años de soledad* o la visión épica de la historia en *Fuentes*). En Saer la diferencia se construyó citando, pero polémicamente, reivindicando, combatiendo. En cambio, aunque sus posiciones narrativas sean fuertes y hasta extremas, Ronsino no tiene un tono belicoso, sino que utiliza otros discursos, las herencias, filiaciones y tradiciones, como modalidades a la vez para situarse en lo actual y para resistir a él –es decir, para intentar transformarlo–.

En ese sentido, incluso en términos argumentales, es notable la diferencia entre las figuras paternas denostadas o amenazantes en Saer (el padre de Ángel en *Cicatrices* o el de Leto en *Glosa*), frente a la amable fluidez del Viejo en *Lumbre*. Al respecto, véanse estas declaraciones de Ronsino sobre su uso de los epígrafes:

Es como un diálogo, querer resaltar que hay una comunicación, porque me interesa recuperar y repensar una tradición para posicionarte en un lugar. Muchos autores de mi generación hacen el esfuerzo por cortar todo tipo de contacto, como que a partir de ese corte se funda la literatura. Hay un desprecio por todo lo que viene atrás ("Hernan Ronsino..." Web).

Sus gestos ante la tradición son particularmente visibles y explícitos; Ronsino convoca a una multitud de predecesores en un camino que se hace de a muchos, transformando a Chivilcoy en una galería de lo añorado. Su lugar de nacimiento se convierte en una especie de "lugar de memoria", es decir esas construcciones simbólicas que, en la percepción de Pierre Nora, materializan paradójicamente la profusión del tiempo y el olvido consecuente. Lugares de memoria que son reacciones a una carencia en la transmisión y que intentan restituir, de manera efímera, la plenitud de lo perdido. Gracias a la literatura, se recrea una especie de apoteosis melancólica que permite volver a ver, a representarse, pero como sombra de lo ahora inexistente. Posición de resistencia por un lado, de rechazo explícito de las coordenadas de una época, pero también fragmentación, obsesiones con los restos y las ruinas. Para Ronsino, esa epifanía hecha de un pasado que se desea y una transmisión anhelada, es la literatura.

Lo que precede no implica idealización ingenua: una serie de tensiones políticas, de constataciones de degradación, de actos de violencia y de represión recorren sus ficciones. En todo momento, la obsesión por el pasado supone una obsesión por la verdad o por los conflictos, agudos en la Argentina de comienzos de milenio, entre verdad histórica, memoria, justicia y relato. En ese sentido, las operaciones con la memoria que lleva a cabo *Glaxo* son singulares: por un lado, multiplica los elementos que remiten a la memoria, una memoria siempre parcial e irresuelta, tanto en el plano personal como social. La reescritura de *Operación masacre* va en esa dirección: se actualiza una página primera que problematiza la violencia política pero también los discursos de explicación simplistas, su

relación con la subjetividad, su capacidad para explicar lo sucedido. Quiero decir aquellos discursos que eligen un origen, un comienzo unívoco, un primer acto, para establecer luego una cadena ininterrumpida de consecuencias. Porque la profusión de retornos del pasado, combinada con un desenlace imprevisto de *Operación masacre*, lleva tanto a una proliferación como a una desjerarquización. Al hacerlo, la novela tematiza la perduración del recuerdo, su transformación, su desaparición y su retorno y, ante todo, lo que lo constituye, es decir una inextricable mezcla entre subjetividad, imaginario, sexualidad, por un lado, y barbarie histórica, ideología, totalitarismo, por el otro. *Glaxo* pasa de la conjetura del testimonio, tal cual la llevaba a cabo Walsh, a la ficción subjetiva de la memoria (Fino).

La diferencia con Walsh, su predecesor, resulta entonces en un punto radical: no hay una verdad para revelar, no hay una intervención en la memoria colectiva para realizar. Entre los dos autores, pasó la dictadura, pasaron los juicios a los militares, pasaron las leyes de amnistía, pasó el "olvido" de los años 90, pasó el retorno de esa página traumática en la escena pública, pasaron los enfrentamientos políticos al respecto, pasaron los nuevos juicios y el reconocimiento oficial de los crímenes de estado. Ahora que hubo relatos, juicios, olvido y retorno, ahora que pasó la justicia y pasó la emergencia pública de una "verdad" ¿qué hacer con el recuerdo traumático? Queda, postula Ronsino leyendo a Walsh –transformando a Walsh–, el paroxismo de memoria y olvido que vivió la Argentina, disponible más allá de las circunstancias: ya no el "deber de memoria", sino el "trabajo de la memoria" y hasta la memoria como relato. La distancia que nos separa del pasado no es un intervalo muerto, escribe Paul Ricoeur, "sino una transmisión generadora de sentido": "el pasado nos interroga en la medida en que lo interrogamos, nos responde en la medida en que le respondemos" (399-400 402). Hernán Ronsino, un escritor de 34 años cuando publica el libro, también apunta, con laconismo, a un espacio de experiencia, un pasado, inmenso y apenas mencionado, apenas narrado en su novela (lo que lo inscribe lateralmente en lo que se ha dado en llamar la "postmemoria"). Sobre ese desvío, sobre ese resto, sobre esos interrogantes al pasado, sobre el peso de esos hechos invisibles que se olvidan y que regresan, sobre esa distancia en que se genera el

sentido y también la literatura, él escribe *Glaxo*.

En esta perspectiva, la posición ante la historia argentina reciente y la posición ante la literatura no funcionan en esferas autónomas: en Ronsino lo memorialista incluye una tradición, una biblioteca. Él hace con el pasado político lo mismo que con el pasado literario, no narra un otrora cerrado y alejado ni tampoco gira alrededor de un punto, de un tiempo, de un acontecimiento traumático que deba transmitirse ya que el retorno del pasado no implica proyecciones hacia el futuro, ni de justicia, ni de transformación social, ni tampoco de obras inéditas, espléndidas, nunca vistas. No escribe la repetición de un acontecimiento sino la historia de su presencia, no narra el recuerdo de lo sucedido o de lo leído, su olvido y su retorno, sino la memoria en sí misma: su polisemia, su heterogeneidad, su inestabilidad, y, al mismo tiempo, sus ecos obsesivos. No evoca simplemente el pasado, sino que lo recorre, recorre ese espacio de experiencia como presente, o, más bien, evoca el pasado como un recorrido múltiple en el presente. Lo que resulta ser una de las maneras eventuales de definir a la memoria hoy. La literatura de Ronsino habla entonces y en contrapunto, de temporalidades en el presente, de la crisis de la literatura (o de la crisis de la institución que se llama la Literatura), del alejamiento del pasado, de la ruptura en la transmisión de una experiencia.

Una contemporaneidad paradójica

Lo dicho puede ilustrarse desplazando un fragmento de *La descomposición*, es decir leyéndolo como una imagen cifrada de lo afirmado hasta aquí. En un momento dado, Abelardo Kieffer llega hasta las ruinas de un bar, el Gato Negro, en donde tuvo lugar una de las múltiples escenas de violencia recordadas en la novela. Así es como avanza, esto ve el narrador:

Crece, levemente, un silencio espectral, de camposanto. Se hace imposible reconocer, aquí, dónde se encontraba cada cosa; lo que cada lugar era. Por ejemplo: el Gato Negro. En medio de la aridez, emerge un anillo de cimientos, que rodean un piso de mosaicos negros. Reconozco, sólo por eso, el lugar. La zona de las habitaciones estaba en la parte trasera. De las habitaciones no quedan marcas. Trato de armar

en la cabeza la organización del lugar. [...] Siempre se dijo que había sido un tal Horacio Carrington, de Ugarte. Pero algo, definitivo, ha empezado a desgastar, a borrar los pequeños detalles, filtrados por el tiempo: detalles que serán acompañados en la disolución, luego, por las pinceladas generales y así, como un reloj de arena, la experiencia del Gato Negro, ahora que sólo queda un anillo de cimientos sin forma, quedará reducida a un montón de hilachas sueltas. Me apoyo contra los cimientos (es decir, contra la historia) mirando hacia el centro: una masa luminosa, rosada, envuelve al pueblo; prendo un cigarrillo: el humo me deja un gusto madera quemada en la boca (101-102).

A esto se asemeja la puesta en escena de la entrada en literatura de Ronsino: el recorrido de un lugar abandonado, marcado por un silencio de camposanto que exige ser cubierto con palabras. Los caminos de acceso se han borrado, sólo aparecen algunos tallos o un anillo de cimientos. Aunque sea difícil reconocer los lugares, la función del escritor es la de tratar de "armar en la cabeza" lo que fue. Escribir contra ese silencio, contra la transformación de la literatura en camposanto. También, y a partir del anillo de cimientos, reconstitución del pasado, confrontación de versiones, evocación de escenas, espíritus, dioses del pasado, para poder imaginar una repetición espectral, como en "Las ruinas circulares" de Borges.

La escritura basada en anillos, en regresos a un pasado hecho de hilachas sueltas, sin forma, pero que es la base, que es lo que sostiene: contra él se apoya el personaje –se apoya contra "los cimientos"–; la historia es el fundamento, la única posibilidad que queda ante la descomposición. Esa posición, el hecho de apoyarse "contra la historia", cambia la perspectiva; desde allí mira al centro, desde las ruinas marginales al lugar central de la literatura. Cambia asimismo el tono de la escena: desde allí, el pueblo está envuelto por una "masa luminosa", aunque quede ese gusto de pasado destruido (de "madera quemada") en la boca.

Las referencias obsesivas al pasado superponen entonces tematizaciones de la memoria y referencias a la biblioteca que son la construcción minuciosa de zócalos para sostenerse, reivindicando una manera, abierta y provocadoramente anacrónica, de entrar en literatura. Por el momento, más allá de la intensidad evocativa de lo que escribe, de los tipos de funcionamiento de la memoria, de la capacidad de transformar lo autobiográfico en espacio literario y en universo

narrativo, es decir, más allá de las líneas de sentido, de interrogantes y de una representación lírica, que están sin duda en sus textos, la obra de Ronsino habla de eso. Quiero decir: habla de la posibilidad del relato, idea de la que parten y a la que vuelven sus textos, pero no como podría hacérselo en la modernidad "clásica", sino con una postura perfectamente contemporánea: cómo retomar, cómo apoyarse en eso, cómo reivindicar desde el margen aquello que, aun en la incertidumbre, les aseguraba a los hombres una renovada fascinación por la palabra.

Ronsino busca entonces fundar, inaugurar una obra, contra vientos y mareas, pero integrando en su perspectiva la destrucción de los valores que otrora hacían posible cierto tipo de literatura, lo que le da a su escritura una dimensión digamos espectral, de trabajo con los restos, característica de cierta literatura contemporánea (Fortin; *Viaje Fins...* 51-63). Por lo tanto, los diferentes dispositivos que articula en sus relatos lo sitúan frente a su tiempo, frente al tiempo: resistiendo, alterando, discutiendo. Sus novelas interrogan los secretos y los enigmas de lo ya sucedido, buscando allí el sentido del que carece el presente; son novelas que rastrean en el pasado modelos de singularidad y de originalidad para situarse en lo actual, en contra de una producción adherida a lo inmediato. O sea, siendo inactual, escribiendo sobre una línea inestable, quebrada, que separa y mezcla la historia colectiva y el destino individual, asumiendo, en la oposición o en el énfasis, temporalidades estalladas.

La aceleración y la simultaneidad, marcas fuertes de la percepción del tiempo hoy, tienden a destruir lo estable, a anular los espacios fijos; reivindicar un lugar como lo hace Ronsino implica reaccionar a acuciantes problemáticas temporales. Porque en última instancia el origen, la pertenencia, en tanto que referentes y cimientos, son también problemas espaciales. Extrapolando, la búsqueda de un lugar delimitado, un lugar degradado pero reconocible, es un desafío a esta inestabilidad de las formas. Su escritura lenta y localizada parece postular un "mundo del revés", hecho de consistencias duras y de intentos de imprimir una marca indeleble a lo inestable.

Asimismo, y más allá de la memoria, lo dicho permite subrayar también una preocupación por la filiación, que es un rasgo dominante en la literatura de

los últimos treinta años. Me refiero a lo que se ha llamado "relato de filiación", relato que pone en escena a un sujeto fragmentado, dudoso y melancólico, que recorre pasados familiares y literarios con un gesto a la vez de búsqueda de una verdad incierta y de inclusión deseada en una comunidad ahora diluida (Viar "Filiations..."). El retorno borroso a un tiempo anterior y a un grupo inexistente conlleva una dramatización de la transmisión, una transmisión que se intenta subsanar, reconstruir, imaginar o, a veces, delirar, en la medida en que la continuidad intergeneracional es inoperante. Son textos que no vuelven confiadamente al pasado y al relato, ni tampoco a la expresión plena del sufrimiento de un individuo, sino que retoman la perturbación moderna de los legados, los espejismos del sujeto, la ininteligibilidad de lo recibido, la dinámica de ausencia/presencia del pasado. *Lumbre* tendría entonces elementos en común con novelas tan diferentes entre sí como *Lo absoluto* (Daniel Guebel, 2016), *El espectáculo del tiempo* (Juan José Becerra, 2015), *Historia de Roque Rey* (Ricardo Romero, 2014), *Un hombre llamado lobo* (Oliverio Coelho, 2011), y su posición sería comparable a la de los escritores franceses Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Gerard Macé (Demanze).

Las diferentes coordenadas aquí puestas de relieve explican que Ronsino haya podido ser un ejemplo fértil en los proyectos personales de los que hablé al principio de este artículo; su modalidad de comienzo es enfática, singular y, por otro lado, tanto su relación con el pasado como su visión decadentista del presente apuntan a obsesiones temporales y memoriales que son frecuentes en la producción literaria hoy (una forma de melancolía apocalíptica y creadora). Así se situaría Ronsino en su época o su época intervendría para proponer una mayor inteligibilidad de sus textos. Cabe preguntarse entonces si él es un marginal, un atípico, como parecen suponerlo algunas reseñas o, al contrario, si podría considerarse que su posición es un síntoma reactivo a ciertos discursos dominantes acerca de la literatura. En ese caso, siguiendo la segunda opción, ¿qué sucedería si lo consideráramos central, es decir perfectamente ilustrativo y plenamente significativo de su tiempo?

De hecho, en su ejemplo como en muchos otros, es imaginable avanzar una doble hipótesis: por un lado, postular que los cambios literarios son más

lentos de lo que lo pretenden las evaluaciones académicas y periodísticas (Vaillant), y que por lo tanto habría una permanencia, desde Faulkner a Ronsino, escritores que como siempre, como todos los demás, se sitúan en desfase frente a sus propios tiempos y combinan recuperaciones con desplazamientos de lo conocido. Esta visión tiene la ventaja de volver más visible la obra en sí, que deja entonces de significar características generales y simplificadoras.

Por otro lado, si suponemos que, a pesar de su multiplicidad, hay siempre sectores de la producción literaria que tienen la capacidad de significar paradigmáticamente una época determinada y si decidimos entonces hacer de Ronsino un escritor emblemático de lo contemporáneo, el resultado sería cambiar lo que consideramos dominante en un momento dado. Es decir que pondríamos en duda ciertas certezas y aceptaríamos la idea de una repetición innovadora como una forma de inauguración, de respuesta, de apertura. Por su lucidez programática y en vez de luchar con las influencias o marcar diferencias, Ronsino postularía así un tipo de literatura todavía posible. Porque no es el único. Muchos otros escritores latinoamericanos comparten esa mirada en desfase, esa nostalgia por la biblioteca de otrora (Guebel, Sada, Toscana, Cárdenas). El anacronismo de Ronsino es un fenómeno extraño, como lo fue, en su momento, la irrupción del proyecto vanguardista trasnochado de César Aira que, como sabemos, se volvió pronto el de mayor operatividad en la literatura argentina.

En este caso, si Ronsino pareciera ser ajeno a las coordenadas más visibles de la literatura actual, en lo que antecede identificamos una serie de operaciones cuyas que serían sintomáticas de cierta relación con la época que denominamos contemporánea. A partir de su ejemplo, si ampliamos la mirada y extrapolamos excesivamente lo dicho, podríamos centrar nuestra percepción de lo contemporáneo, no en rupturas radicales ni en agotamientos definitivos, sino en esa relación singular con el pasado, con la tradición, con lo heredado. El análisis propuesto pretende en todo caso mantener abiertas las dos perspectivas: la de una lectura respetuosa de la obra, la de su inscripción paradójica en una serie y en una historicidad determinada.

Bibliografía

Barthes, Roland. *Œuvres complètes V 1977-1980*. París: Seuil, 2002.

_____. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Cortazar, Julio. "Los pasos en las huellas". *Los relatos. Juegos*. Madrid: Alianza, 1982. 100-118.

Demanze, Laurent. *Encres orphelines, Pierre Bergougnieux, Gérard Macé, Pierre Michon*. París: José Corti, 2008.

Fino, Claudia. "Memoria, traición y gesto literario en *Glaxo* de H. Ronsino". IV Congreso Internacional de Letras. 2010. Web. Fecha de acceso: 30/10/2017.

Fortin, Jutta; Jean-Bernard Vray. *Imaginaire spectral de la littérature française contemporaine*. Saint Etienne: Publications de l'Université de Saint Etienne, 2013.

Garramuño, Florencia. "Obsolescencia, archivo: políticas de la sobrevivencia en el arte contemporáneo". *Cuadernos de literatura* vol. XX n° 40. Julio-diciembre 1976. 56-68. Web. Fecha de acceso: 30/10/2017.

Gentilezza, Laura. "La sombra de los gestos". *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*. Carlos Walker (ed). Santiago: Hueders, 2017. 96-106.

Guerra, Juan José. "La narración de la memoria en *Lumbre* de Hernán Ronsino". CELARG. 2015. Web. Fecha de acceso: 30/10/2017.

_____. "Alegoría de la ruina en la narrativa argentina reciente: *La descomposición de Hernán Ronsino y Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued". *Estudios de Teoría Literaria* vol. 4 n° 8. Septiembre 2015. Web. Fecha de acceso: 30/10/2017.

Hay, Louis. *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*. París: José Corti, 2002.

Montaldo, Graciela. "Obsolescencia y cultura: la sobrevida de las cosas en la política del tiempo". *Mil hojas. Formas contemporáneas de la literatura*. Carlos Walker (ed). Santiago: Hueders, 2017. 107-126.

Nora, Pierre. "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux". *Les lieux de mémoire*, t 1. París: Gallimard, 1984.

Premat, Julio. *Erase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: EDUNTREF, 2017.

Premat, Julio. "Félix Bruzzone y el deseo de literatura". *Imaginar el futuro*. HeLix, vol 10, Heidelberg, 2017. Web. **Fecha de acceso: 30/10/2017.**

_____. "Yo tendré mis árboles. Los comienzos en *Zambra*". *Taller de letras* n° 60.

Santiago de Chile, 2017. 87-105. Web. **Fecha de acceso: 30/10/2017.**

Ricœur, Paul. *Temps et récit*. 3. *Le temps raconté*. París: Seuil, 1999.

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

____. *La descomposición*. Buenos Aires: Interzona, 2007.

____. *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

____. "Hernán Ronsino: literatura con antecedentes". *La pulseada* n° 19. Web. Fecha de acceso: 30/10/2017.

____. *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

____. *Notas de campo*. Buenos Aires: Excursiones, 2016.

____. "Apuntes de un lector". *No retornable*. Web. Fecha de acceso: 30/10/2017.

Sáitta, Sylvia, "Glaxo, entre Saer y Walsh". *El Ansia. Revista de literatura argentina* n° 1, 2013. 150-158.

Sarlo, Beatriz. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Mar Dulce, 2012.

Vaillant, Alain. *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble: ELLUG, 2005.

Viart, Dominique. "Filiations littéraires". *Écritures contemporaines* n° 2. París-Caen: Minard-Lettres modernes, 1999. 115-139.

Viart, Dominique; Laurent Demanze (eds.). *Fins de la littérature. Tomo 1: Esthétiques et discours de la fin*. París: A. Colin, 2011.