

## **Limites/umbrales. Sobre la relación entre ensayo y literatura en *Fantasma* y *La Mafia Rusa* de Daniel Link**

Dra. Mariana Catalin

CONICET - UNR

[marianacatalin@hotmail.com](mailto:marianacatalin@hotmail.com)

### **Resumen**

La presente comunicación busca abordar el vínculo entre *La mafia rusa* y *Fantasma* de Daniel Link, generando los términos precisos para pensar el diálogo entre “cuentos” y “ensayos” sin caer, por un lado, en la afirmación de que *Fantasma* cumple sólo la función de explicitación de líneas rectoras de la producción principal del escritor (¿su narrativa?), y sin generar, por otro, una lectura en que *La mafia rusa* quede encerrada en las teorías desarrolladas por el ensayista. Se recorren entonces una serie de textos de ambos libros para pensar la ruptura de los límites de los géneros y las clasificaciones sin que esto implique una pérdida de la posibilidad de pensar las cualidades y las divergencias entre las diferentes producciones.

### **Abstract**

This paper seeks to address the link between *La mafia rusa* and *Fantasma* by Daniel Link, generating the precise terms to think the dialogue between "stories" and "essays" without falling, on the one hand, in the claim that *Fantasma* only fulfills the function of specify the guidelines governing primary production of the writer (his narrative?), and without creating, for the other one, a reading in which *La mafia rusa* remains enclosed in the theories developed by the essayist. We study a series of texts of both books to think the breaking of gender's boundaries and classifications without implying a loss of the ability to think about the qualities and differences between different productions.

“Lo uno era como lo otro; no iba una cosa en zaga a la otra, ni por su naturaleza incorpórea, como de ensueño, ni por su impetuosidad terrenal.”

Hugo von Hofmannsthal, “La carta de Lord Chandos”, en Daniel Link “Ensayo (vespertino) sobre el método”

### **1. Método**

Daniel Link me desespera. No saber desde dónde abordar la multiplicidad de lo que produce me desespera. Una proliferación bastante diferente a la aireana. Casi, diría, hasta más desconcertante. Aunque es cierto: en ambos la proliferación está relacionada con la elección de formas y estrategias de publicación. En Link es evidente que el blog hace de las suyas. El “Método”<sup>1</sup> del blog autoriza a decirlo todo, enfatizando el borramiento entre lo público y lo privado que el autor insiste en destacar como un rasgo de la actualidad, pero no desde el lugar común de la necesidad exhibicionista del ser humano, sino desde la pretensión de inscribir el cuerpo en todo lo existente (“Correspondencia”). En el blog puede entrar todo pero en el sentido, no de la multiplicación de la información, sino de la diversión relacionada con la posibilidad de inclusión de lo diverso y lo

---

<sup>1</sup> Me estoy refiriendo aquí a las entradas del blog [linkillo.blogspot.com](http://linkillo.blogspot.com) reunidas en la columna *Método*. No todas tienen el mismo título que en su aparición original sino que el autor retitula algunas justamente para “dar la impresión” de un índice. A partir de 2009 genera una etiqueta también denominada “Método” que incluye muchos más textos. Todos los textos correspondientes a *Método* se consignarán al final de la cita por su título y entre comillas.

divergente. Cabe deducir entonces que si el blog permite “romper distancias” y “violentar los límites”, esto no debe ir en contra de esa diversión. En este marco, la necesidad de inscripción afecta también a lo que se nombra aún como literatura: “lo que en este momento atraviesa la red es la necesidad de inscribir el propio cuerpo en relación con todo lo que existe (porque la voracidad por lo concreto es correlativa al terror a la desaparición). Inmediatamente, sospechamos que 2) ésa, también, es una buena definición para la literatura (para lo que consideramos literatura)” (“Blogosofía”). Habrá que ver qué pasa entonces con esa posibilidad que desde el blog se abre a la literatura y viceversa.

Primero, entonces, hay que hacer un esfuerzo por delimitar lo que quiero pensar. Y así ya comienza la clasificación. Hay dos cosas que me interesan fundamentalmente de la producción de Daniel Link: sus ensayos sobre televisión y sobre cine y la teoría del final que se desarrolla en ellos, por un lado; y la relación entre *Clases*, *La mafia rusa* y *Fantasmas*, por otro. Ambos problemas creo que están intensamente relacionados.

En este trabajo voy a comenzar por el final: el vínculo entre *La mafia rusa* y *Fantasmas*. El desafío fundamental es el siguiente: lograr pensar ese vínculo, si es que lo hubiere, sin caer, por un lado, en la afirmación de que *Fantasmas* cumple sólo la función de explicitación de líneas rectoras de la producción principal del escritor (¿su narrativa?), y sin generar, por otro, una lectura donde *La mafia rusa* quede encerrada en las teorías desarrolladas por el ensayista. En encontrar los términos precisos para pensar ese diálogo creo que se juega una parte importante de la posibilidad de poder pensar el lugar singular que ocupa la producción de Daniel Link en la narrativa argentina actual.

## 2. Una alternativa para la homogeneización

Se ha discutido hasta el cansancio la idea de “posautonomía” propuesta por Josefina Ludmer. Si vuelvo brevemente sobre ella es porque *Montserrat* se encuentra incluida dentro del corpus de análisis que plantea la autora en sus artículos. De ella se dice allí, y lo repito porque creo que la especificidad de los términos es relevante, que “no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción” (Ludmer 2007: s/p).

Entre las discusiones sobre la idea de posautonomía, está la que el mismo Link hace en *Fantasmas*. Pero más allá de ello, lo que me interesa es observar una posible derivación de esa idea a la cuestión de los géneros y las clasificaciones. Es evidente que Link critica la idea de límite: y el género es en este sentido una potente fuerza clasificatoria. Y si hay algo contra lo que va la idea de Ludmer es contra la posibilidad de trazar límites: ni el espacio en blanco nos queda, debemos hablar de *realidadficción*. En este sentido, podría sostenerse que a pesar de las resistencias del ensayista, habría algo en su producción que contribuiría a afirmar la idea de Ludmer. Algo que, a primera vista, podría pensarse en términos de homogeneización o indistinción de dominios. Incluso cierta intención del autor en mantener esa confusión. Recuérdese, por ejemplo, lo que Link sostiene en el epílogo de *Fantasmas*: “Los fragmentos de la sección que lleva por título ‘2007’ integran, junto con otros y con el título ‘La vida futura’, mi libro *La mafia rusa* (Buenos Aires, Emecé, 2008). Si me he empeñado en conservarlos aquí es para subrayar la evidente continuidad entre ambos libros” (2009: 439). Y en una nota al pie de uno de los ensayos: “Fragmentos que presentan ideas similares a las que aquí se desarrollan aparecieron en el blog, donde además se publicó una versión de *Montserrat. Novelista por entrega* sin ninguna aclaración del carácter ficcional de cada una de ellas” (2009: 81). También podría sumarse a esto la aclaración en “Noticia sobre el origen de los textos” de *La mafia rusa*, donde se explicita que algunos de los textos fueron publicados por entrega en el blog, lo que acercaría este libro al caso de *Montserrat*.

Entonces se afirma la continuidad. Se la destaca. Y sin embargo, el resaltado, al mismo tiempo que afirma, desmiente. Se cae en la necesidad de explicitación. Se genera entonces una tensión en la

figura del escritor que escribe diferentes tipos de textos entre la realización y la posterior “mostración del truco”. ¿Se teme que el lector no comprenda? ¿Se teme que el procedimiento no haya sido logrado correctamente y se dan más pistas de las necesarias? Creo que tal vez hay una tercera opción. Y que tiene que ver con el interés del ensayista y del narrador. Ludmer dice “no importa o no interesa”. A Link parece interesarle. Parece interesarle destacar la relación. Incluso, podríamos decir, parece interesarle que esa relación no se dé por sentada. Como si debiera pensarse esa idea de continuidad.

Es aquí donde entra a jugar la idea de umbral. La posibilidad de pensar en límites, como dije, se descarta. Los límites clasifican y si pensamos en términos de “géneros” o “tipos textuales” clasificamos. Contra eso pugna no sólo la realización sino también la teoría. Pero hay una distinción que Link hace con respecto a los fantasmas en tanto figuras del imaginario que en este contexto se vuelve fundamental: los fantasmas no se someten a ninguna clasificación pero no por eso carecen de cualidades. Podríamos afirmar entonces que si algo tienen en común *Clases*, *La mafia rusa* y *Fantasmas* es el intento de explotar la potencia de seducción del umbral, sin caer en la comprensión que supone el límite. La figura del umbral serviría para pensar el borramiento del límite de comprensión que suponen los géneros sin caer en la homogeneización, en el “ya no importa” que plantea Ludmer.

¿Cómo cualificar sin clasificar? En esa pregunta se juega creo la posibilidad, no de explicar las narraciones de *La mafia rusa* con la teoría desarrollada en *Fantasmas* como su realización, sino de pensar en términos diferentes que vinculen pero no subsuman: ¿experimentación? ¿desarrollo de potencialidades? ¿puesta en contacto de formas de imaginación? ¿creación de vocabulario?

### 3. Las formas de relación de la narración con aquello que supuestamente no lo es

Empecemos por lo más fácil. Podríamos entonces armar un recorrido por *La mafia rusa* que vea cómo aquello que no se piensa centralmente como consustancial a la narración (al “cuento” como forma) funciona en cada uno de estos relatos.<sup>2</sup> Escapemos de la relación obvia de que “Marlowe” es un ensayo sobre la biografía de un personaje ficcional. En lo que se refiere a continuidades entre formatos de publicación diversos, que suponen, al mismo tiempo, un borramiento de límites en otros niveles, el relato más interesante es “Más allá”. Es uno de los episodios de la investigación y teorización de Link en torno a la figura de San Sebastián. La relación justamente es esa: la de episodios. Link publica sobre San Sebastián en diversos lugares y es una figura en torno a la cual, entre otras cosas, gira su análisis de lo queer en tanto categoría. También en torno a esa figura se extiende el ensayo “1945” de *Fantasmas*. Entre “Más allá” y “1945” vuelve a establecerse la necesidad de desvelar el truco, la necesidad de explicación del procedimiento: en “1945” se aclara que para el desarrollo ficcional puede verse el relato. Entonces, como dije, no es que no interese, sino que cada relato puede y debe calificarse de manera diferente, al mismo tiempo que se utilizan en función de un mismo objetivo que es abarcar la figura del Santo (proceso de expansión que no se queda en lo escrito sino que suma imágenes y esculturas).

Si hablamos de episodios, es en “La mafia rusa” donde la teoría se vuelve aventura. Se desarrolla una explicación de alguna manera lógica pero cargada de intriga justamente para una forma de “arte” que el narrador no reconoce como tal. Se podría pensar que es un ensayo sobre arte popular pero que la manera de desarrollarlo es a través del suspenso. La imaginación teórica de Tanja, aquella que es la encargada de brindar la información, sigue la lógica de la explicación, pero el desarrollo de argumentos atrapa como un relato: “Tan inmersos en el relato estábamos...” (2008: 17). En este sentido, la teoría puede no ser verosímil pero no es tampoco ilógica o incoherente. El

<sup>2</sup> Para una definición de ensayo seguimos en este punto los ya conocidos desarrollos de Adorno (1962) y sumamos las visiones más recientes de Giordano (2005) y Mattoni (2001).

relato se esfuerza en mostrarla así e incluso llega a la explicitación. Sobre Tanja se dice:

Esos trabajos, entre otros tantos que realizó, fueron los que la pusieron en contacto con personas de las más diversas procedencias, los más variados intereses y un amplísimo espectro de relaciones, lo que explica en gran medida su conocimiento de registros de verdad habitualmente inaccesibles para el gran público. (2008: 28)

En este sentido, ante la duda del narrador la expositora se enoja porque no están siguiendo su razonamiento, porque no están atando los cabos como correspondería, pero esto, antes que responder a un imperativo del policial, parece obedecer a un imperativo teórico.

En esta línea podríamos pensar también “Migrar es morir un poco”: un relato que se presenta a sí mismo como “informe” y supone el desarrollo de una teoría sobre el migrante y el turista y sus diferencias. También podríamos incluir “Parpadeos”, donde se lee una relación central: los modos de articular teoría y práctica. En este último, al narrador le piden que escriba un ensayo sobre la pereza y el texto que se publica en *La mafia rusa* contando la imposibilidad de escribir es lo que se constituye como ese ensayo. Pero lo más interesante vuelve a pasar a través de las “Noticias sobre el origen de los textos”: sabemos a través de esa aclaración que el texto de hecho ha cumplido con los requerimientos de la revista y ha salido publicado en la misma. La proliferación de formatos de publicación adquiere un matiz singular: si el personaje preferiría no hacerlo, convierte ese no querer hacer en hacer, pero no contento con eso lo explota al máximo, lo publica dos veces. El yo en este relato se ve acosado por la necesidad de explicarse. Una muletilla se repite marcando el ritmo: “Ha llegado el momento de explicarme”. Pero antes que explicarse a sí mismo, lo que realiza es una exposición de saberes y métodos de investigación. Se arma una bibliografía que es útil en dos niveles: el del relato, para las motivaciones del personaje; el del ensayo, como fuente para cualquiera que quiera escribir sobre el tema.

Los relatos entonces se construyen a partir de algún modo de puesta en funcionamiento de la teoría: o bien se constituyen como una forma de abordar un objeto de interés sobre el que el autor ha trabajado ya en otros formatos, o bien desarrollan ellos mismos una visión sobre un tema singular que se vuelve esencial para la trama. En este sentido, son fuertemente explícitos y autorreflexivos. Sin embargo hay algo que no se dice, sobre lo que no se reflexiona explícitamente: justamente sobre la relación entre teoría, relato y puesta en práctica. En este sentido, “Parpadeos” funciona como una puesta en vida de la teoría pero nada se dice explícitamente sobre eso, sólo se lo practica. Es algo que se hace. Y cuando se dice todo, aquello que no se dice pero sin embargo se hace se vuelve fundamental.

#### 4. Teorías sobre la infancia y sobre el final

Los relatos de *La mafia rusa* pueden agruparse en dos categorías: aquellos que trabajan sobre la figura del intelectual presente; aquellos que trabajan sobre la infancia de ese intelectual, sobre el niño pasado que ese yo ha sido (hay claras líneas que reúnen mediante datos ambas figuraciones del yo). Los relatos de infancia podrían ser pensados, junto a “Más allá”, como relatos que abordan desde diferentes puntos algo del interés del autor: parecen el desarrollo de un tópico que se impone (tópico que será luego central en *Fantasmas*, ya que los niños se convertirán en uno de los fantasmas centrales que recorren los imaginarios).

En este sentido, en estos relatos los hitos de una vida funcionan como divisiones temporales que parecen periodizar un objeto de estudio (en un momento histórico determinado) antes que una vida. Y, en tensión con lo que se expondrá luego en *Fantasmas*, lo que parece importar son los finales. El yo de *Fantasmas* defenderá la imaginación pop como modo del presente. Sin embargo, al mismo tiempo, parece estar obsesionado con los imaginarios milenaristas y del desastre. De hecho, el presente que plantea el libro supone fuertemente un final: el final de la articulación de los

imaginarios tal como se han dado en la modernidad. El abordaje del presente se hace siempre con ese final en el horizonte: un cambio que supera el reemplazo de un sistema literario por otro, pero que a la vez es sometido a la acción de la duda, volviendo difusos sus inicios y cierres.<sup>3</sup>

El interés por el final ha sido una constante en la producción de Link. *La ansiedad* trabajaba con el imaginario amoroso y la posibilidad del final del amor y con el final que puede suponer una enfermedad como el SIDA, que en el momento en que el libro aborda la temática ya no supone la muerte. *Montserrat* es la posibilidad de pensar un final espectacular (relacionado con la trama bestsellerista que proporciona el Pacto Mágico) y es ese final lo que habilita la conversión de la sucesión de fragmentos, de entradas, en una ficción, al mismo tiempo que ese final (el que se juega en el fin de año mapuche), como en los ensayo, le pertenece a otros (la batalla apocalíptica entre el Bien y el Mal es un final que casi queda al margen de la narración). En esta línea, *La mafia rusa* parece no necesitar ya la aglutinación: los relatos obligan al lector a enfrentarse a una multiplicidad de temporalidades y a diferentes formas del final. En “La mafia rusa”, el relato y el desarrollo de la teoría de los capitales de la mafia rusa se mueve en un ambiente de “vértigo post”. En “El amor fraterno”, se trabaja sobre el final en dos niveles: el del escritor amigo imposibilitado de escribir y la posibilidad de “la muerte literaria” por una mala crítica, por un lado, y el de la historia que roza la ciencia ficción, por el otro. “Migrar es morir un poco” hace explícito que trabaja sobre un imaginario después del final de las naciones.<sup>4</sup>

Los relatos de infancia son, entonces, parte de las tensiones e indagaciones en torno al final y ponen en primer plano los hitos que permiten abordar el “problema” desde otra perspectiva. “Yo fui un niño de ocho años” es central en este sentido: el yo se plantea la pérdida de su imaginario infantil completo. Si el recuerdo del revés económico supone que la infancia ya había terminado, el final del cuento nos aleja de las suposiciones y explicita la finalización de la infancia con precisión. A esto se suma que lo que el niño inventa son relatos sobre el final: “Cada día inventábamos entre los dos un universo en peligro de desaparición, un planeta, un ecosistema raro” (2008: 60).

Pero el final no tiene sólo que ver con la generación de posibilidades en torno al problema sino con el lugar que ocupa la infancia en el desarrollo del yo. Y aquí se abre un “conflicto” de marcos teóricos. Leyendo *Fantasmas* y *Clases* sabemos que el marco teórico que Link maneja supondría una definición de infancia desde alguna noción de *acontecimiento*. La infancia ocurre, podríamos decir, cuando vuelve como experiencia, “fragmento”, “perspectiva”, “sensación”, “resto”; cuando el niño se crea contra el género o cuando escapa de su contención, sabiendo que su tiempo es el presente, ya que: “No es porvenir de nadie sino a condición de dejar de ser lo que él es: un niño” (Astutti 2002: 158)<sup>5</sup>.

Al contrario o contradiciendo este posible marco teórico, en *La mafia rusa* el infante es clara prefiguración del adulto. Asombra la linealidad entre el pasado que se crea y el presente que se figura. Si se trata de generar la disrupción afirmando que no importa si los hechos que se narran han ocurrido o no, es interesante cómo esa experiencia, que, como lo plantea el ensayista a propósito de Mario Bellatín, juega con la presunción, lo hipotético o lo conceptual, no se arriesga a la

<sup>3</sup> Tomemos como ejemplo “Umbral”. En ese ensayo se interroga el final dicho por otros, que en este caso se materializa en la utilización de los discursos sobre el final como marco teórico, para, finalmente, elaborar una perspectiva que trabaja sobre la negación y la afirmación de la posibilidad de que ese final haya acaecido simultáneamente. Para pensar las tensiones en torno a la aceptación radical de un final y su simultánea puesta en contexto de la existencia de otros finales, recurrimos fundamentalmente a lo desarrollado por Kermode (1983) y Nancy (2008).

<sup>4</sup> “En Europa ya no existen los Estados nacionales, pero sus habitantes parecen no notarlo. Los antiguos mapas escolares que pintaban con un color diferente a cada Estado-nación son hoy sólo cosa del pasado y bien podrían ser otros países (por ejemplo: el País Vasco, Cataluña, Bohemia, Renania del Norte, Alsacia) y, de todos modos, las decisiones seguirían tomándose en Bruselas” (2008: 141).

<sup>5</sup> En este punto, para la definición de infancias, seguimos fundamentalmente las precisiones de Deleuze (2007) y de Agamben (1994).

“experiencia radical de la intemperie” en lo que refiere a la linealidad y a la prefiguración. Es que tal vez la intemperie acontece en otra parte: en el juego con el determinismo sobre la autfiguración del yo presente de eso que tan sólo es hipotético, imaginario.

Trabajar en el umbral supone entonces en los términos de la “Metodología” romper los límites pero sin olvidar la diversión. Es difícil dar cuenta de los modos, de las cualidades. Podría abordar *Fantasma*s de la misma manera que abordé *La mafia rusa*. De hecho debería hacerlo para que uno no adquiriera preponderancia sobre el otro. Creo que hasta aquí lo que puede verse es justamente una continuidad de intereses, pero continuidad en el sentido de repetición o de obsesión, no de explicitación mediante un formato del interés del otro. En ese fondo se construye la tensión: un uso de cualidades de un formato en otro, casi al borde de la mezcla, uso que sin embargo se singulariza en cada realización y mediante las formas de publicación y de explicitación del autor. Quizás una forma de continuar el análisis sería explicitando el papel de la “rigurosidad”: entendida como el uso del concepto justo en el ensayo y como uno de los imperativos del cuento clásico, en tanto unidad de efecto e impresión.

## Bibliografía

### Corpus

- Link, Daniel. *Método*. [www.linkillo.blogspot.com](http://www.linkillo.blogspot.com), 2005-2009
- \_\_\_\_\_. *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La mafia rusa*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Fantasma*s. *Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna cadencia Editora, 2009.

### Bibliografía teórico-crítica citada

- Adorno, Theodor. “El ensayo como forma”. En *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- Agamben, Giorgio. “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”. En *Revista Nombres*, año IV, Nº 5 (noviembre 1994).
- Astutti, Adriana. “El retorno de la infancia en *Los misterios de Rosario* y *Cómo me hice monja*, de César Aira”. En *Revista Iberoamericana*, año II, Nº 8 (diciembre 2002).
- Deleuze, Giles. “La literatura y la vida”, “Lo que dicen los niños” y “Balbució...”. En *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Giordano, Alberto. *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0” (mayo 2007), disponible en <http://www.loescrito.net/index.php?id=159>.
- Mattoni, Silvio. *El ensayo*. Córdoba: Epoké Ediciones, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. *Las musas*. Buenos Aires: Amorroutor, 2008.