

Temporalidades y presentificación en *Glaxo* de Hernán Ronsino

DA SILVA CARVALHO, Lais L. / Universidad de Buenos Aires (UBA) – laiscarv@gmail.com

» Palabras clave: literatura argentina contemporánea, temporalidades, presente.

» Resumen

Glaxo (2009) es la segunda novela de Hernán Ronsino. Dividida en cuatro partes, se trata de una novela polifónica en la que hablan distintos personajes cuyas vidas transcurren en un pueblo en la Provincia de Buenos Aires. Las narraciones alternan sucesos en los que los personajes están directa o indirectamente involucrados y todos tienen acceso apenas a su mirada de los hechos. En consecuencia, las narrativas se vuelven fragmentos de miradas que solamente alcanzan a ser parciales, ya que los personajes no pueden llegar a comprender la totalidad de “lo real” (de la ficción) con sus múltiples puntos de vista posibles. Cabe entonces al lector armar este *rompe-cabezas* de voces y temporalidades distintas y atribuir sentido a esos fragmentos de tiempo; se sitúa, así, como espectador privilegiado. Las diferentes temporalidades conviven en la novela. La temporalidad que Josefina Ludmer llama “[e]l tiempo lineal de la nación histórica [...] un tiempo a servicio del control social” (2010: 45) está asignada sobre todo por las fechas y cortes temporales que no son arbitrarios, sino elegidos con cuidado en una narrativa que pone en evidencia la violencia y el terrorismo de Estado en el cotidiano de sus personajes. Además, cada relato crea una temporalidad asociada a subjetividades distintas. Entonces, yuxtapuestos y sobrepuestos al tiempo de la nación, hay otras temporalidades no cronológicas (la del sueño, la de la memoria) y, principalmente, la de la literatura misma. Por lo tanto, en esta comunicación se analizará cómo se constituyen las diferentes temporalidades en la novela, considerando que, pese a la presencia de tiempos distintos, el presente predomina y contamina a las demás temporalidades.

» Temporalidades y presentificación en *Glaxo* de Hernán Ronsino

En la historia reciente tienen lugar fenómenos que lograron “trastoca[r], perturba[r] de manera brutal y duradera nuestra relación con el tiempo” (Hartog, 2007: 21), haciendo que el “orden del tiempo” entrara en tela de juicio¹. El siglo XXI, por lo tanto, indica la emergencia de nuevas experimentaciones formales, artísticas y modos de vida, señalando un momento de crisis, cambio o ruptura del estado de cosas en relación con momentos anteriores.

¹ François Hartog (2007: 19-22) considera este fenómeno una “crisis del tiempo” dado que establece un modo distinto de conectar el pasado y el futuro, lo que conlleva un cambio decisivo en la categoría de temporalidad.

Como modo de aprehender el mundo, la temporalidad estructura la experiencia subjetiva de estar en él. El tiempo, como señala Josefina Ludmer, es una categoría fundamental para pensar las experiencias, ya que es capaz de articular lo individual y lo social:

Porque tiene la particularidad de que sus manifestaciones no solamente existen afuera, en el mundo exterior, sino que son a la vez rasgos estructurales del sujeto. El tiempo es un articulador que está en todas las partes, recorre divisiones, pasa fronteras y hasta se aloja dentro de los cuerpos en forma de reloj biológico. Nunca se detiene (2010: 17).

La literatura, como expresión artística, no queda afuera de este proceso, de ahí que estos “síntomas” de transformaciones y cambios en curso estén presentes en las escrituras producidas en tal periodo. Si bien no se trata de un intento de dar cuenta o explicar ese fenómeno, estas escrituras traen la huella de la crisis que moldea el presente y sus circunstancias de producción, haciendo que dicha crisis se instaure también en la ficción, sea como problema estructural, sea como articulador de las tramas y narraciones.

La temporalidad, entonces, se constituye como categoría privilegiada para indagar acerca de lo contemporáneo y el momento presente. Por consiguiente, el objetivo principal de esta comunicación es tejer algunas reflexiones sobre las distintas temporalidades en la novela contemporánea *Glaxo* (2009), de Hernán Ronsino², a fin de captar algunas de las relaciones que establece este tipo de fenómeno con la ficción. Dividida en cuatro partes, *Glaxo* se trata de una novela polifónica en la que hablan distintos personajes cuyas vidas transcurren en un pueblo, no nombrado, en la Provincia de Buenos Aires. Las cuatro narraciones tratan sobre hechos en los que todos los personajes están directa o indirectamente involucrados. Todos tienen acceso apenas a su mirada de los hechos, lo que hace de las narrativas fragmentos de miradas que solamente alcanzan a ser parciales, ya que los personajes no pueden llegar a comprender la totalidad de “lo real” (de la ficción) con sus múltiples puntos de vista. Cabe entonces al lector armar este *rompe-cabezas* de voces y temporalidades y atribuir sentido a esos fragmentos de tiempo; de esta manera se sitúa como espectador privilegiado y demanda una participación activa en la construcción del sentido.

El primer relato es “Vardemann – Octubre de 1973”. Como las demás, esta narración está en primera persona. Este capítulo comienza con una escena de obreros levantando las vías del tren que antes pasaba por el pueblo. Gradualmente, se nombran personajes que después se llegan a conocer con más detalle (Bicho Souza, Miguelito Barrios, Lucio Montes, entre otros), aunque son presentados en la novela como si el lector que recién empieza a leerla ya los conociera.

El predominio de verbos en el presente de indicativo (“me dice”, “acata”, “vuelve a sacudir la cabeza”, “pienso”, “me pregunto”, etc.) produce un efecto de repetición, de un presente que atrapa y se expande por sobre los demás tiempos. La repetición de enunciados casi iguales –“Entonces empiezo a soñar con trenes” (Ronsino, 2009: 12)³; “Entonces sueño con trenes” (25)– refuerza el efecto de un cotidiano plasmado de acciones ordinarias que se reiteran, como tomar mate o atender a los clientes de

² Las demás novelas del autor, todas publicadas por Eterna Cadencia, son: *La descomposición* (2007), *Lumbre* (2013) y *Cameron* (2018).

³ En adelante se utilizarán solo números de página cuando las citas se correspondan con esta obra.

la peluquería. En este laberinto del presente, el tiempo se repite casi desdiferenciado y produce un efecto de *déjà vu*, es decir, de replicación del pasado.

Sin embargo, los sueños narrados en algunos subcapítulos (fragmentos o partes aisladas que integran los capítulos) se sitúan en otra temporalidad: hacen referencia a un tiempo subjetivo y están traspasados por una violencia implícita, con temores no del todo revelados, puntuados por ruidos estridentes y escalofríos. Otro procedimiento que genera el efecto de habitualidad y que enfatiza la circularidad de lo cotidiano como un tiempo estancado es la enunciación directa del narrador: “Cada dos meses, Juan Moyano entra a la peluquería, saluda amablemente, se sienta en la silla de paja [...] y me dice: Como siempre, Vicente, acomodame un poco el rancho” (26). Cuando se habla de temas laborales y políticos, es decir, que integran el tiempo de la nación, la respuesta de Juan Moyano es: “La cosa se está poniendo pesada, viene brava la cosa” (26); se evidencia, así, que las perspectivas de futuro son escasas y el presente hace inviable otros tiempos.

La violencia traspasa todas las instancias del cotidiano, desde la intimidad de los sueños, pasando por el discurso más directamente político de Juan Moyano, hasta la imagen del hijo de Bicho Souza jugando con un arma: “veo, entonces, al hijo de Bicho Souza, solo, moviéndose bajo la lluvia, con una escopeta verde, de plástico, jugando a la guerra, enfrentando, por fin, a esos fantasmas del cañaveral, interminables” (29). El transcurso del tiempo está íntimamente relacionado con el acercamiento a la muerte, elemento que produce el efecto de transcurso del tiempo: “Le digo: Miguel, tranquilo, pasó mucho tiempo. Lo peino, con una raya al costado. Lo preparo para el adiós. Entonces salgo de la casa de los Barrios pensando si es justo perdonar a un moribundo” (31). El tiempo parece estar estancado en la primera narración y, cuando hay indicadores de su transcurso, estos se presentan como índices de muerte y traición, aunque todavía no se conozca el “crimen” practicado por el moribundo, lo que contribuye para sostener la tensión narrativa.

La segunda narración es “Bicho Souza – Diciembre de 1984”, en la que el narrador (Bicho Souza) mira la segunda función de la película *El último tren de Gun Hill*⁴. En el cine, el narrador “estaba fuera del tiempo” (36), dejándose llevar por el tiempo propio de la película, que no se cuadra en el tiempo de la nación, tampoco en el tiempo subjetivo: el personaje se instala en la temporalidad de la ficción, del cine. En esta narración el tiempo avanza y retrocede: “Luque **decide reponer la semana pasada** la película *El último tren de Gun Hill*” (38, el destacado en negrita es nuestro). Mismo cuando se habla de la película, el tiempo no progresa y la memoria se presenta como más fiable que los discursos ajenos o el tiempo exterior, público, que circula en los medios:

Luque dice en *La verdad* que mandó la copia de la película a Buenos Aires para hacerle un tratamiento especial, para protegerla. Y dice que cuando la película volvió, volvió en colores. Acabo de ver, entonces, en el Español, *El último tren de Gun Hill* en colores, aunque yo recuerde haberla visto, en 1959, en colores (41).

⁴ Wallis, H. B. (Prod.), Sturges, J. (Dir.) (1959). *El último tren de Gun Hill* [Cinta cinematográfica]. EE.UU.: Paramount Home Entertainment.

En este relato Souza sale del cine y el tiempo se conforma como un espiral que se revela por la sucesión de hechos relacionados con la película. Ya grande, el personaje rememora su juventud en el año 1959, cuando sus compañeros jugaban a escenificar algo fuera del tiempo, de la ficción, es decir, reproducir a su modo una escena de violencia de esa película en la que Miguelito Barrios (interpretando al personaje de John Wayne) mata al Flaco Vardemann (entonces, Kirk Douglas). Para eso, usan códigos bastante propios y poco reconocibles para quienes no están en el juego. Si bien la narración se instala en la temporalidad de la memoria, el efecto que produce en el texto es de habitualidad (los verbos en el pretérito imperfecto del indicativo comprueban este procedimiento⁵).

En esta narración, además, se inserta el relato (pasado) de Lucio Montes, que cuenta su encuentro con la Negra Miranda. La narrativa de Montes aparece apenas marcada con comillas, lo que le da voz a este personaje, ya que su habla no es reproducida o mediada por Souza —el protagonista del relato—, sino que se tiene “acceso directo” a ella. Asimismo, Montes señala que han pasado veinte años, sin embargo él no cambió, es casi el mismo, en oposición a Miranda, que, por otra parte, no habla en la novela; Montes subraya la similitud de su apariencia física con el pasado (solamente está “un poco más gordo”, 48), no obstante el paso del tiempo se nota en el cuerpo de la Negra Miranda (por ejemplo, las arrugas y manchas en sus manos).

También es importante resaltar el tiempo de las generaciones: el capítulo termina con el personaje saludando a su hijo adulto por su cumpleaños, lo que se relaciona con lo que Ricoeur (1996) señala sobre la sucesión de generaciones como una producción de presente, ya que hay una intersección de memorias compartidas.

Por lo tanto, las temporalidades se contaminan en el capítulo de Souza, que transcurre entre el término de la primera función de película (a la que asiste él) y el de la segunda función (su repetición), cuando vuelve a llover y el protagonista del relato observa a la gente saliendo del cine.

Además, la obsesión de Souza por los pies, que aparece ya en la primera sentencia de esa narración⁶, anticipa los rasgos autoritarios de Ramón Folcada, el narrador del último relato:

No sé por qué recuerdo los pies de Ramón Folcada, alguna tarde de verano, descalzo regando la calle con una manguera, recuerdo los pies torcidos por el reuma, embarrados, y un par de dedos montados encima de otros. Uno es reflejo de lo que son los dedos de sus pies. Eso es así (55).

Lo mismo pasa en el siguiente fragmento en que la narrativa fílmica (ficcional) contamina la realidad y le aporta sentido:

Yo pienso en Ramón Folcada, pienso en Anthony Quinn y en Ramón Folcada. Hay algo que los hermana, la prepotencia del poder, por ejemplo, pero también hay algo aparentemente distinto, un límite moral. Me dirá, supongamos, Pajarito Lernú, que ese límite deja de separarlos cuando a Anthony Quinn le comienzan a cuestionar las bases de su poder. Con

⁵ “Y les gustaba imitarlo. Era gracioso ver la cara del Flaco Vardemann [...]. Nos reíamos en el bufé del Bermejo. El finado Miguelito Barrios, pobrecito, en cambio, sacaba igual los pasos de John Wayne. Entonces, cuando se ponían en pedo [...]” (38).

⁶ “Uno es reflejo de lo que son los dedos de sus pies, pienso, mientras salgo del cine Español, conmovido” (35).

mi hijo la justicia no se mete, sostiene Quinn. [...] Por lo tanto, supongo que me dirá Pajarito Lernú, no hay tanta diferencia entre Ramón Folcada y Anthony Quinn (46-47).

También aparece Pajarito Lernú, personaje de *Lumbre* (Ronsino, 2013), lo que apunta el intento de construir un proyecto literario propio de Ronsino en el que circulan los mismos personajes.

La tercera narración es “Miguelito Barrios – Julio de 1966”. Miguel (el narrador de este capítulo) es un chico que delira con la muerte, sea la suya o la ajena. A él también le gusta el cine y, además de las escenificaciones mencionadas en el capítulo anterior, su obsesión por la muerte de los otros tiene origen en una película: “Esta idea, desde hace unos años, se me está haciendo recurrente. Apareció después de haber visto una película en el Savoy” (59); y cita películas en las que “los tipos van a ser fusilados” (60). Esta idea es recurrente, o sea, se repite en el transcurso del tiempo y en su narración claramente la realidad y la ficción se contaminan y sobreponen.

Miguelito recuerda la llegada de Folcada al pueblo en 1958 y comenta sus cabalgatas y la relación de amistad con el oficial. Cuando le cuenta a Folcada su “idea fija”, percibe en su réplica un tono de amenaza: “Y Folcada me escuchó, respetuoso, y entonces me dijo que la gente a veces es muy ligera, que la gente enseguida juzga por cualquier cosa a cualquiera. Y que hay que ser cuidadoso con lo que se dice” (62).

En su relato, lo que marca la sucesión del tiempo es la violencia: “Pero hace un tiempo que las cosas cambiaron. Y las cosas empezaron a cambiar una mañana del 58, octubre del 58” (64). En ese año llegan al pueblo Folcada y su esposa, la Negra Miranda, así como los mormones extranjeros. Folcada agrede verbalmente a los misioneros: su hostilidad hacia ellos es un acto más de la escalada de violencia que estalla al final de la novela.

Miguelito, aún después de haber empezado una relación romántica con la Negra Miranda, sigue reuniéndose con el oficial para cabalgar, lo que en la narración configura un índice de su traición. En el mismo año es convocado al servicio militar y recurre a Folcada, “que tenía contactos, me hizo salvar” (71).

Al final del relato, el reconocimiento del ex compañero de juegos funciona como la anagnórisis en la tragedia, revelando su traición y llevando al reconocimiento de sí mismo y de la consecuencia de sus actos:

Pero lo más importante pasó ayer. Y eso hay que decirlo. Bajó del tren con la cabeza rapada y una piel rancia. No se parecía a Kirk Douglas. Al principio no lo reconocí, vi a un tipo flaco, alto, que me contemplaba desde el fondo del andén principal, con las manos tensas a la altura de los bolsillos, el humo de la máquina nos rodeaba. Parecía una escena de algún western: me acordé de *El último tren*, pero el Flaco Vardemann no se parecía a Kirk Douglas. Y cuando el andén quedó vacío, lo reconocí. Lo largaron antes, pensé. Si todavía le quedaban más de cinco años. El Flaco desenfundó un revólver imaginario, como hacíamos en el Bermejo – yo hacía de John Wayne y él imitaba mal a Kirk Douglas – y me disparó. Después esbozó una mueca. Sopló la punta de su dedo. Y salió caminando junto a la vía, con ese tranco sereno, casi hipnótico, esta vez no se tiró al suelo, no quiso hacerse el moribundo. Esta vez el Flaco Vardemann estaba ocupando otro lugar, el lugar del verdugo o el de la venganza. Y esto es así: hay que decirlo. Entonces, desde ayer, y no estoy mintiendo, puedo ver con claridad la posible forma que tomará mi muerte (73-74).

El último relato es “Folcada – Diciembre de 1959”. En este se pone de relieve lo ridículo de la jerarquía militar, sea por la aparición de un teniente en trajes íntimos⁷, sea por la obsesión del oficial por el personaje Yugurta del único libro que, aparentemente, conoce Folcada, un regalo de su superior jerárquico. No queda claro si Folcada lo lee como una narrativa histórica o fantástica y, sin embargo, de esta narrativa saca la coherencia que transporta a la realidad y le imputa un carácter unívoco: si Yugurta es capaz de reconocer la traición por la mirada de sus compañeros, él puede hacer lo mismo.

El militar sospecha que su esposa comete adulterio y empieza, como un paranoico, a averiguar quién es el amante de la Negra Miranda. Esta misma paranoia es la materia que usa para atribuir sentido a la realidad –se trata de un personaje que se orienta por sus certezas delirantes y el ejercicio de la violencia sin jamás llegar a comprender al otro⁸–. Con la convocatoria de Miguelito Barrios al servicio militar, le propone al chico que revele el secreto (es decir, que entregue a uno de sus amigos, el presunto amante de Miranda) para escapar de la conscripción y Barrios no hesita en aceptar el acuerdo.

La violencia, presente en todas las instancias cotidianas desde el comienzo de la narrativa, llega a su punto máximo al final del relato de Folcada. El relato hace referencia a hechos reales, en principio exteriores a esta narrativa literaria pero apropiados por ella, como el fusilamiento de José León Suárez, una masacre de militantes peronistas promovida por agentes del Estado. En el discurso del militar, el ejercicio de la violencia estatal es relativizado e incluso justificado por su finalidad:

Encima ahora hay gente que habla del tema de Suárez. No me acuerdo cómo llegó la noticia. Lo que sé es que no me nombran. Cuentan cómo son las cosas. Me da bronca que presenten a todos como si fueran angelitos. No son todos angelitos. Al Jefe sí, lo nombran. Lo que distorsionan es que muestran a todos como si fueran angelitos. Había una revolución. Impedimos una revolución. Y lo hicimos como teníamos que hacerlo (79).

El oficial promete vengar la traición de la esposa matando a su supuesto amante, es decir, no repitiendo la “falla” que tuvo en el episodio de 1956:

Y sabés qué, mormón de mierda. Cuando pase el tren no voy a fallar como fallé esa noche en el basural de Suárez. Y porque fallé esa noche en el basural de Suárez quedó vivo ese negro peronista. Y ahora hay un libro. En ese libro no me nombran. Cuenta de qué manera se salvó. Se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre (90-91).

Se cierra, así, un arco temporal que relaciona el epígrafe de Rodolfo Walsh (que hace referencia al mismo fusilamiento de José León Suárez) usado por Ronsino con el relato de Folcada como protagonista del episodio narrado en *Operación Masacre*.

Como se ha demostrado, en *Glaxo* conviven temporalidades distintas. Por una parte, está “[e]l tiempo lineal de la nación histórica [...] el del progreso y del capital [...]: un tiempo a servicio del control social” (Ludmer, 2010: 45). Esa temporalidad se da sobre todo por las fechas y cortes temporales significativos en una narrativa que pone en evidencia la violencia y el terrorismo de Estado en el

⁷ “Señor, le contesto, porque hay que respetar las formalidades. Aunque el teniente estuviera en pijama” (77).

⁸Es ejemplar de esta actitud del oficial el siguiente fragmento en el que se encuentra con uno de los religiosos del pueblo: “Cuando el mormón me saluda, se me aclaran las ideas. Lo llamo. Lo invito con un mate. Le doy charla. El mormón no entiende nada. Yo no entiendo lo que el mormón dice” (90).

cotidiano de sus personajes. Se trata de una temporalidad “dominante, masiva, visible por todos lados” (Ludmer, 2010: 45).

La narración de Ramón Folcada y la rememoración de Miguelito Barrios retoman el año 1959, conformando esta fecha como privilegiada en relación con las demás. Posteriormente al derrocamiento del peronismo por la Revolución Libertadora en 1955, en 1959 el plan de estabilización económica propuesto por el Gobierno generó una onda de protestas sindicales duramente reprimida. El relato de Miguelito Barrios, además, tiene fecha de 1966, año de la Revolución Argentina, es decir, un golpe que instauró un Estado autoritario acompañado de restricciones y violaciones de derechos. Esta violencia ejercida por el Estado y sus agentes extrapola la esfera pública y penetra las relaciones más íntimas, generando una atmósfera de desconfianza y temor evidenciada por las “políticas de la muerte”. Internamente, en la novela, Folcada actúa como brazo de este Estado terrorista, una vez que posee el monopolio (no legítimo) de la violencia y la ejerce arbitrariamente.

Por otra parte, a esta dimensión se suma lo que Ludmer llama “tiempo cotidiano”, subrayando que

Cada tiempo tiene su realidad. Para algunos el tiempo cotidiano es “la realidad”, no una realidad histórica sino uno de los grados de realidad de hoy: una realidad ficción que hace porosas las fronteras entre vivido e imaginado.

La temporalidad cotidiana (para algunos el punto presente y la realidad) [...] Es una temporalidad intimapública cortada en fragmentos o bloques de tiempo (instantes, horas, días, días de la semana) que incluyen una variedad de ciclos repetitivos. El tiempo cotidiano es un tiempo roto, hecho de interrupciones y fracturas, que se repite cada vez como lo mismo y lo diferente: comer, dormir, mirar TV, leer diarios... Los bloques fluyen en sucesión en una serie que nunca se unifica ni totaliza. Fluyen en tiempo presente (2010: 40-41).

Como ya se ha señalado, esa temporalidad cotidiana trae la huella de la violencia política, que penetra todas las esferas de la vida y la intimidad de los personajes, así como el tipo de vínculo que se establece entre ellos.

Una supuesta idea de progreso es contrarrestada en la sucesión de temporalidades. En el primer relato hay obreros que levantan los rieles del tren y se desmonta el cañaveral para hacer una calle que “empalmará con la ruta 5” (27), es decir, una nueva salida a la ruta desde el pueblo. La construcción de la ruta (que se podría identificar como índice de desarrollo) se alinea al tiempo de la nación, que avanza hacia una supuesta modernidad capitalista. Sin embargo, esta es deshabilitada por la destrucción del camino del tren –signo de modernidad en la Argentina del siglo XIX por la construcción de los ferrocarriles–.

Por lo demás, cada relato crea una temporalidad asociada a subjetividades distintas, lo que se hace evidente por las fechas al comienzo de cada capítulo. La narración en primera persona de sujetos diferentes permite, al modo de Julio Cortázar, que las cuatro narraciones-capítulos sean leídas en orden distinto, no necesariamente como aparecen en la novela.

La elección de fechas axiales para los relatos establece una relación de final y comienzo que atribuye sentido al tiempo, lo que significa una ruptura con el tiempo lineal de un supuesto antes-después. Si se las toma como bloques, estos tampoco siguen una temporalidad crónica (Benveniste, 1989) y la

repetición se da por la rutina de lo cotidiano, pero también como procedimiento narrativo, con la yuxtaposición de subcapítulos casi iguales, como los sueños de Vardemann en los que, si bien hay una marca de inicio, está la apertura de un ciclo que no se cierra o completa. Entonces, además de lo que Ludmer (2010) llama *tiempo de la nación y tiempo cotidiano*, hay en la novela otros tiempos; entre ellos, el tiempo del sueño, de la memoria y el tiempo que retrocede.

Pese a la presencia de tiempos distintos, el presente predomina en la novela: se expande contaminando todos los otros tiempos, imposibilitando el futuro. No obstante, las temporalidades cotidianas son objetos privilegiados en todos los relatos. Se trata de

[...] una organización de las horas del día; una organización del tiempo que no solo depende de la tecnología y los medios (reloj, radio, TV, diarios, blogs, e-mail, Internet) sino de una política de la representación y del sentido. La temporalidad cotidiana es una categoría tecnológica, capitalista, de la mercancía y de los valores (Ludmer, 2010: 39).

Finalmente, está el tiempo de la literatura. Al elegir un epígrafe de *Operación Masacre* (Walsh, 2007)⁹, la novela misma se inserta en una tradición literaria. Y se completa un arco temporal y narrativo que empieza con el epígrafe de Walsh y termina con el relato de Folcada como participante activo del hecho narrado por Walsh, presentando el tiempo como circular. Esta relación se complejiza en la medida en que el texto de Walsh también hace referencia a un hecho del tiempo histórico, de la nación, no ficcional –aunque la idea de “un fusilado que vive” (Walsh, 2007: 50), así como la masacre llevada a cabo en Suárez, tenga todos los elementos de la ficción–.

Más que la cita, la escritura de Ronsino se relaciona con la de Walsh por muchos de los procedimientos narrativos utilizados, ya que “para Walsh, la ficción es el arte de la elipsis, trabaja con la alusión y lo no dicho, su construcción es antagónica a la estética urgente del compromiso y las simplificaciones del realismo” (Piglia, 2016: 174). La escritura de Ronsino maneja muy bien esas lagunas de tiempo y prepara, gradualmente, una escena a partir de voces narrativas distintas. También está lo que “Joyce llamaba la *yuxtaposición diferida*: ‘Una palabra que ni siquiera notamos, un hecho insignificante que solo ocupa una línea, encuentra su reverberación diez páginas después’” (Piglia, 2016: 174, el destacado es del autor), elemento que Ricardo Piglia reconoce como característico de la narrativa de Walsh. Otro procedimiento que Ronsino comparte con el autor de *Operación Masacre* es “la ausencia de un punto fijo que controle y distribuya el sentido” (Piglia, 2016: 174).

Al citar a Walsh, la obra de Ronsino se posiciona ante la tradición, presentándose como inactual. La cita aparece como repetición y novedad y pone en escena temporalidades literarias relacionales, que se reconfiguran, ya que una siempre va a ser leída yuxtapuesta a las demás. El tiempo mismo de la literatura se organiza así: un texto establece relaciones con otros, sean anteriores o contemporáneos, configurando una malla, una red, tanto por el uso de citas como de lecturas/re-lecturas, escrituras/re-escrituras y apropiaciones.

⁹ Fecha de publicación de la primera edición: 1957.

En conclusión, la novela se configura como anacrónica, ya que se trata de “un *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” (Didi-Huberman, 2008: 39, el destacado es del autor). Al plantear el anacronismo, también se interroga sobre “los *diferenciales de tiempo*” (Didi-Huberman, 2008: 39, el destacado es del autor) que operan en cada texto. En *Glaxo*, al citar a Walsh y ocupar los personajes de *Operación Masacre* en su escritura, Ronsino actualiza, *aggiorna* la tradición literaria a la que se afilia. Además, la cita actualiza la tradición en la medida que la desplaza de su lugar, su contexto de origen, y vuelve a ubicarla, con toda su historia y lecturas, en otro lugar o momento. Por lo tanto, ese juego de anacronismos e inactualidad pone de relieve la historicidad de los textos literarios –cómo el texto se relaciona con su pasado, futuro y presente– así como la capacidad de la literatura de fabricar otras temporalidades posibles, produciendo alternativas a las narraciones lineales.

› **Referencias bibliográficas**

Benveniste, E. (1989). A linguagem e a experiência humana. *Problemas de linguística geral II* (68-80). Campinas: Pontes.

Didi-Huberman, G. (2008). Apertura. La historia del arte como disciplina anacrónica. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (29-100). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Hartog, F. (2007). Órdenes del tiempo, regímenes de historicidad. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo* (19-41). México D. F.: Universidad Iberoamericana.

Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina: Una especulación* (1.ª ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ricoeur, P. (1996). Entre el tiempo vivido y el tiempo universal: el tiempo histórico. *Tiempo y narración* (783-816). México D. F.: Siglo XXI.

Ronsino, H. (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

_____. (2013). *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Walsh, R. (2007). *Operación Masacre* (33.ª ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.