

Un follaje que le va ganando espacio al recuerdo: el cuerpo del relato en *Lumbre* de Hernán Ronsino

SBDAR KAPLAN, Julieta / FFyL, UBA -julietasbdar@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: cuerpo - follaje – animalidad – Lumbre – Ronsino*

» **Resumen**

Una serie de fotografías de copas de árboles atraviesa *Lumbre* (2013) de Hernán Ronsino. En cada capítulo, la imagen de un follaje visto desde abajo se inscribe en el texto y cada una varía fractalmente respecto de las imágenes anteriores. En estas pequeñas variaciones, así como en la propia frondosidad de las imágenes fotografiadas, se evidencia una ruptura con la noción de tronco unitario que conduce, inevitablemente, a la diseminación del cuerpo del relato. Incapaz de volver a un centro, de erigirse como monumento, la novela recoge documentos fragmentarios y configura un lenguaje desmesurado, frondoso y rizomático que pone en crisis las posibilidades de la narración. En el presente trabajo analizaremos la configuración de los cuerpos en la novela como materialidades que moldean el texto, se resisten a la domesticación arbórea y operan sobre el cuerpo del relato que se propone como discurso y como ley y que el follaje, diseminado, borra y deja entrever.

» **Presentación**

En uno de los ensayos de *Notas de campo*, Hernán Ronsino recuerda un episodio de violencia ejercida por un padre hacia un hijo y contemplada por él desde afuera, con horror:

Saber, entonces, que esa pelea, cuerpo a cuerpo, a un costado de la Plaza Colón, es entre un padre y un hijo me espanta. Cuando decido seguir pedaleando hasta la casa de mi tía, en ese momento, el padre, emergiendo de una tregua engañosa, le pega al hijo en la cabeza. Y lo derrumba sin piedad. (Ronsino, 2017: 17).

Esta escena, que en el ensayo adquiere la densidad de lo real, corporiza un combate simbólico que atraviesa *Lumbre*, última novela de la trilogía sobre la ciudad natal del autor. El padre es la

tradicción, lo heredado, el mito de origen, y el hijo, sometido por él a través del engaño, es un presente discontinuo, interrumpido, que se desvía de la huella. En la novela, la noción de tradición entendida, en términos de Foucault, como aquello que pretende “remontar sin interrupción en la asignación indefinida del origen” (2015: 33) busca, en tanto documento histórico, someter a su propia lógica a todos los discursos que se insertan, fragmentarios, en el relato: diarios, chismes y guiones que, como un follaje silvestre, frondoso y discontinuo, escapan a la hegemonía mitificada del árbol. Pero, ¿cómo se disputan, la tradición y los desvíos, la impronta sobre los cuerpos? ¿De qué modo la novela pone en evidencia una violencia que se da, como la pelea entre el padre y el hijo, *cuerpo a cuerpo*? Rastrear, en la aparición y desaparición de los cuerpos y en la configuración de su propia materialidad, la dimensión histórica y política de la violencia, constituye el propósito de este trabajo.

› ***El cuerpo tirado en un zanjón: presencia y ausencia***

El inicio de *Lumbre* condensa la trama de la novela y, al mismo tiempo, teje la red de personajes que, en adelante, se ramifica como un follaje. El padre le cuenta al narrador que su viejo amigo Pajarito Lernú fue encontrado muerto. Le dice, además, que este le dejó, como herencia, una vaca. A partir de este núcleo narrativo se desarrolla, de manera ramificada y frondosa, la novela. El narrador vuelve sobre los pasos de Pajarito para comprender las causas de su muerte pero sólo se encuentra con dos restos, dos significantes que fundan la doble dimensión de la novela: una vaca robada y unos cuadernos, es decir, una tradición desviada y un esbozo difuso sobre los modos de narrar la propia historia.

La novela se inicia, entonces, con la muerte del sujeto. Pajarito es encontrado, dice el narrador, “en un zanjón, en el camino de tierra que lleva al cementerio” (Ronsino, 2013: 13). El espacio del zanjón escapa a las coordenadas del mapa, se instala en los bordes de la ciudad y borra toda noción referencial. Esta ubicación del cuerpo, en efecto, deja al sujeto por fuera de las coordenadas del lenguaje y lo hunde en el anonimato y la desobjetivación. Tanto el narrador como su padre deberán reconocer ese cadáver mordido por los perros, olvidado y abandonado junto al agua estancada. Sin embargo, el zanjón donde yace el cuerpo muerto queda, como se lee en la cita, de camino al cementerio, es decir, de camino a la significación, en la medida en que es allí donde la muerte podría, llegado el momento, adquirir una dimensión simbólica y, el sujeto,

un nombre. En todo caso, en esta escena inicial puede leerse un doble estatuto del cuerpo y su relación con el lenguaje. Desterritorializado, despojado de su subjetividad, el cadáver aparece como resto inefable y ultrajado pero, al mismo tiempo, es este cuerpo anónimo y lastimado, escrito por la violencia, es, en última instancia, la imposibilidad de reconstruir la historia de esa muerte, la anécdota o la biografía, lo que inaugura una escritura fragmentaria, frondosa e inconclusa, un rumor disperso que bordea el cuerpo sin jamás acceder a él: “Pajarito Lernú está muerto, junto a una pared recién pintada, en la camilla de la morgue municipal, con las piernas mordidas, rotas. ¿Por qué?” (p. 168).

Amarrada a la ventanilla de un micro Chevallier abandonado tras un accidente, la vaca es el resto animal enigmático que aparece en el lugar del lenguaje, de la narración apenas esbozada de la muerte de Pajarito. El narrador se acerca a la vaca como si fuera un significante que aún debe definirse: “Entonces decido rodear esa vaca, como se rodean las inquietudes con preguntas” (p. 20). ¿Qué es aquello que se rodea, que aparece en el lugar del cuerpo faltante? Es, en principio, una herencia desviada: Pajarito no le deja al narrador un bien propio sino que roba la vaca en un acto que supone una reconfiguración de la noción misma de tradición. Si, como se intentará demostrar, los documentos históricos que atraviesan la novela buscan fijar un devenir, la vaca, en tanto testimonio mudo, viene a frustrar ese proyecto: al desviar la noción de herencia, el robo señala que la narración de la historia no puede sino traicionar la propia tradición. La vaca, símbolo anquilosado de la identidad nacional, aparece aquí como un cuerpo improductivo, inmovilizado y despojado de su dueño en un acto absurdo pero ilegal. Es, en todo caso, un monumento, si entendemos, por dicho concepto, la noción foucaultiana reelaborada por Rancière en *Figuras de la historia*: “El monumento es lo que habla sin palabras” (2013: 27).

Frente a un cuerpo que se configura como puro resto, otro cuerpo, pre-verbal, señala la imposibilidad de reconstruir una biografía y la necesidad de la escritura de bordear, a través de un lenguaje frondoso, el lugar del cuerpo del relato. Pero hay, además, un cuerpo que desaparece sin dejar rastros. En el capítulo “Cementerio”, Federico desea visitar la tumba de su madre, recorre el cementerio bajo las indicaciones de su padre pero en este recorrido, lejos de dar con el cuerpo buscado, encuentra una disposición nueva del lugar. En esta reasignación de los cadáveres, que dista de un trazado original, el cuerpo se borra y lo que desaparece, junto con él, es su inscripción en el lenguaje y la documentación histórica de su existencia: “Y, finalmente, busco el cuarto nicho donde tiene que estar la placa que dice: Ángela Díaz de Souza (1938-

1974)” (Ronsino, p. 52). A partir de este episodio, la desaparición no se convertirá en el motivo del relato sino en un hilo invisible que lo sostiene, en una superficie no-dicha pero siempre esbozada. Como el cuerpo ultrajado de Pajarito, el cuerpo de la madre es despojado de su lugar simbólico y sometido, en medio de un entorno donde la discursividad aflora (los chismes y las anécdotas se multiplican) al más profundo silencio. En esta ausencia-presencia de cuerpos, entonces, se dibuja un territorio desterritorializado, un mapa silencioso, sepultado por el follaje que crece, desmesurado, sobre el hilo invisible que sostiene el relato:

Es, sin dudas, el momento para hacerlo. Para preguntarle: ¿dónde carajo está el cuerpo de mamá? Pero la fuerza del paisaje, el edificio blanco en donde murió en 1974, me lo impiden. Sólo le digo, transmutando mi enojo, que hace treinta años mamá moría en ese hospital (Ronsino, 2013: 271).

› ***El cuerpo rengo de la historia***

Rancière trabaja aquellas figuras que se filtran en la representación cinematográfica y dejan su huella en un relato histórico que, de otro modo, las excluiría. Como “testimonios mudos de la vida ordinaria” (p. 27), opuestos al documento histórico, pueden pensarse, bajo la lógica presencia-ausencia, los cuerpos de Pajarito y la madre, cuerpos fragmentados por el recuerdo – Federico recuerda una foto de su madre carcomida por la humedad- o por la propia experiencia vital –las piernas de Pajarito mordidas por los perros-. Es a partir de la búsqueda de estos cuerpos y del intento por recomponer su dimensión simbólica que el narrador construye su propio recuerdo de Chivilicoy, un relato paralelo al discurso histórico, a los rumores y a las anécdotas de su padre. Aquello que, como la vaca robada, “habla sin palabras” (Rancière, op. cit.), sostiene una discursividad paralela, un follaje desmesurado que escapa a las coordenadas del documento. El primer sentido que adquiere la historia para Rancière es el de “colección de lo que es digno de ser convertido en memoria” (p. 57). En *Lumbre*, esta colección, fácilmente identificable, se halla en la superficie discursiva: la fundación de Chivilicoy, el mito heroico del poeta modernista Carlos Ortiz, asesinado tras un motín político mientras recitaba sus poemas, la historia de Souza, juez de paz rosista humillado por Sarmiento, entre otros acontecimientos históricos narrados, se postulan como coordenadas de la memoria del pueblo y mitos de origen indiscutibles. Esta colección, correlato de un esquema histórico lineal, aparece plasmada en una serie de *documentos* que fijan el sentido del devenir histórico. Se trata del busto de Ortiz que ocupa el centro de la plaza 25 de mayo; de los artículos sobre la fatídica noche del asesinato que escribe

en el diario *La Verdad*, cada 3 de marzo, la profesora de historia de la escuela normal y se trata también, a fin de cuentas, de los recuerdos escolares de Federico, que remiten, junto a una primera institucionalidad de la muerte, a la fijación del mito como verdad indiscutible.

El 6 de junio del 74 en la clase de la Renga Ravingnani se hablaba de la campaña de Roca. Recuerdo haber intervenido cuestionando la idea de *desierto*. La Renga, furiosa, habló de la inmensidad de la Patagonia. Me preguntó si la conocía. Yo dije que no. Y entonces ella, después de una larga argumentación contra ciertas versiones foráneas de la historia, arremetió diciéndome que era preferible conocer el lugar antes de hablar. (...) Tuve miedo. Y salí corriendo del aula. Corrí por el pasillo hasta la puerta principal. Antes de llegar a la vereda tiré una silla contra el vidrio (p. 44).

Como el padre que derrumba al hijo sin piedad, el discurso histórico fijado en el documento opera con furia sobre el presente pero también, como se lee en la cita, encuentra su fundamento narrativo en la desaparición de los cuerpos. En la reivindicación del concepto de *desierto*, en efecto, se halla el germen de la historia tal como lo trabaja la novela, es decir, como aquello que silencia los testimonios de la experiencia para afirmarse sobre la ausencia. En otras palabras, para que un cuerpo devenga mítico -el del poeta Carlos Ortiz, cristalizado en la plaza 25 de mayo- otros deben, irremediablemente, desaparecer sin rastro. Es esta relación entre la fijación del mito y la proliferación de los cadáveres la que se esboza en una de las preguntas que formula el narrador: “¿Hay algo en común entre un museo y una carnicería?” (p. 118).

Frente a esta configuración de la historia como documento que se pretende uniforme y homogeneizador, la novela propone un cuerpo endeble, fragmentado e inestable. El cuerpo renco de la profesora de historia, en última instancia, parece indicar que también la historia de los grandes personajes, tal como la denomina Rancière, es un cuerpo torpe, depositario de burlas y rumores:

Ver a la Renga, entonces, caminando veinte metros desde el Gordini azul hasta la puerta del colegio – sola, irregular, frágil- me enseñó a comprender que la historia anda así, sin destino ni certezas, amenazada por los guardianes de lo quieto; me enseñó que la historia se mueve a los tumbos y sin horizontes amables (p. 96).

› ***El follaje, un rumor disperso***

En su estudio sobre las bombas, Emilio De Ípola señala la relación estrecha entre el rumor carcelario y la violencia de la desinformación. En un sistema que busca asegurar el desconocimiento de los detenidos, los mensajes, dice De Ípola, proliferan: “En ese mundo, donde los signos están prohibidos o rigurosamente controlados, todo es signo y todo es mensaje: todo es inevitable y enfáticamente significativo” (2005: 29). En efecto, el rumor carcelario se enfrenta a una violencia que opera sobre los cuerpos y los priva del dispositivo simbólico. A su vez, De Ípola señala que un elemento fundamental para la circulación de las bombas es la ausencia de autor:

Pero, en lo que respecta a las bombas, ninguna autoridad prevalece por sí misma, y una bomba tiene mayores posibilidades de éxito cuando menos visibles estén, en su enunciado, las huellas de su enunciación (p. 36).

Al circular de una celda a otra por fuera de la compartimentación del espacio carcelario, al situarse en las grietas y fisuras que deja la ley, al trasgredir, sistemáticamente, la orden de desinformación y al escapar, en su colectivización, a la noción de texto original, las bombas suponen un “grado cero de la resistencia” (p. 59).

La producción de significación a partir del rumor implica entonces la configuración de una frontera porosa entre “las huellas que los hombres dignos de memoria habían escogido dejar” y “los testimonios mudos de la experiencia” (Rancière: p. 27). A pesar de la distancia abismal entre la ciudad de Chivilicoy y el espacio carcelario, el estudio de De Ípola permite pensar la especificidad del discurso del chisme en la novela en tanto esbozo de una tercera zona que se opone al discurso histórico lineal, sostenido por la presencia imperiosa de autores, pero que al mismo tiempo cubre, a través de la proliferación de la voz y de la escucha, la zanja silenciosa que alberga los cuerpos ausentes.

Si el documento histórico, en tanto dispositivo escrito, repetido y memorizado, busca hacer desaparecer el cuerpo -así lo demuestran la consolidación del desierto y la *momificación* del cuerpo de Ortiz- el chisme, en tanto relato oral que se resignifica en cada enunciación y borra las huellas de la autoridad, encuentra en el cuerpo su terreno de realización: “De esto se habla hace años, decía. Entonces la Renga y la celadora Bertoni, según Mangusi, eran amantes. Se tocaban en las duchas de la pileta de Racing” (p. 98). Como puede leerse en la cita, del discurso rengo de la historia surge otro relato, chismoso, que desnuda una corporalidad secreta y pone en circulación aquello que el documento sepulta.

Lucas Adur señala que los narradores que elige Ronsino se distancian de los chismosos, aquellos personajes “completamente cooptados por las historias del pueblo” (2013: 142). De este modo, para el autor, los textos de Ronsino presentan un punto de vista crítico sobre estos “discursos menores” (anécdotas, chismes y rumores) puesto que reproducen historias ajenas sin implicarse en la narración. Sin embargo, en la medida en que el chisme surge de cuerpos que, en términos de Rancièrre, no estaban destinados a hablar, se configuran como dispositivos de resistencia cuya *monumentalidad* se vuelve crucial.

En efecto, el chisme se configura como monumento no solamente porque escapa a las coordenadas del documento, sino también porque se alza sobre las ruinas de lo no-dicho sin vedarlas sino operando sobre ellas, construyendo, desde su circulación, un “grado cero de la resistencia” (De Ípola, p. 59). Sobre una discursividad subterránea y silenciosa que aparece como telón de fondo del discurso histórico y del mito del pueblo se tejen, en efecto, versiones, rumores y relatos que componen una topografía local.

› **Conclusión**

Ramificación infinita, bifurcación sin centro, el chisme puede leerse a la par del follaje fotografiado que se enlaza con el relato. Opuesto a la biografía del árbol -proyecto frustrado de la novia del narrador-, es decir, a la reconstrucción documental de la historia en tanto cuerpo compacto, pero también a la poda, esto es, al silenciamiento producto de la desaparición de los cuerpos –“desnudarla fue igual que podar un árbol” (p. 229)-, el follaje disuelve el tronco unitario (la unidad pre-moderna [De Certeau: 1997]) e instaura una multiplicidad corpórea. Es sólo a partir de la superposición de fragmentos, en efecto, que se retorna al cuerpo; y es sólo mediante el rumor disperso, el eco narrativo, que pueden escribirse, en última instancia, un relato y una memoria siempre esbozados, pero nunca confirmados.

Bibliografía

Adur, L. (2013). "Arqueología del chisme" en *Revista El Ansia*, ISSN 2346-9315, Argentina.

De Certeau, M. (1997). "Historias de cuerpos: entrevista con Michel De Certeau" en *Historia y Grafía*. Traducción: Alejandro Pescador.

De Ípola, E. (2005) "La bamba" en *La bamba. Acerca del rumor carcelario*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Foucault, M. (2015). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Ranciere, J (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Ronsino, H. (2013). *Lumbre*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Ronsino, H. (2017). *Notas de campo*. Buenos Aires, Excursiones.