

Hacia un renovado vínculo entre la obra y su exterior: *El desperdicio* de Matilde Sánchez

Revisiting the connection of the literary work to its environment: El desperdicio by Matilde Sánchez

ILSE LOGIE

Vakgroep Letterkunde, afdeling Spaans
Universiteit Gent
Blandijnberg 2, Gent, 9000, Bélgica
lse.logie@UGent.be

RECIBIDO: 10 DE MAYO DE 2013
ACEPTACIÓN DEFINITIVA: 10 DE ENERO DE 2014

Resumen: Este artículo analiza *El desperdicio* de Matilde Sánchez a partir de una serie de paradojas narrativas (presentes en la voz narrativa y en su lugar de enunciación) con implicaciones ideológicas. La novela, que se perfila como una biografía del destino trágico de la protagonista Elena Arteché, ofrece asimismo una crónica de las últimas tres décadas en la vida económica y cultural argentina. Al articular una vida individual con desarrollos colectivos, *El desperdicio* entra en una línea específica de narrativas argentinas contemporáneas del derrumbe, con la particularidad de enfocar el descalabro del campo a partir de la contraposición entre ciudad y pampa. Un análisis del título polisémico nos permitirá ver cómo se interrelacionan diversas acepciones de este término y ahondar en su vínculo con la concepción moderna de la autonomía tanto existencial (entendida como control sobre la propia vida) como artística (centrada en la noción de la *ostranenie*). Finalmente, se examinará la posición de este texto en el campo literario argentino, y se enmarcará su fluctuación entre diferentes paradigmas estéticos dentro de la reflexión de Florencia Garramuño acerca de las recientes transformaciones del estatuto de la literatura.

Palabras clave: Narrativa argentina contemporánea. Narrativas del derrumbe. Matilde Sánchez. Lugar de enunciación. Autonomía.

Abstract: This article aims at a thorough interpretation of *El desperdicio* by Argentinian writer Matilde Sánchez based on a series of narrative paradoxes (patently present in the narrative voice and its locus of enunciation) with ideological implications. The novel not only recounts the tragic life of leading character Elena Arteché, but also provides a chronicle of the last three decades of Argentinian economic and cultural life. In combining a person's adventures with collective social developments, *El desperdicio* can be seen as one of several "narratives of collapse" that have recently been written in Argentina. The novel, however, focusses on rural rather than on urban demise. An analysis of the polysemic nature of the title, which can mean both "waste" and "remains", allows us to establish the link with modern views on autonomy, both in the existential sense of the term ("control over one's own life") as in the artistic one (thematized here out of the formalist concept of *ostranenie*). Our study also considers the place this novel holds within the Argentinian literary field. Finally, the conflicting esthetical paradigms which the author seems to hesitate between are connected with Florencia Garramuño's ideas on recent changes in the status of literature.

Keywords: Contemporary Argentinian narrative. Narratives of collapse. Matilde Sánchez. Locus of enunciation. Autonomy.

El *desperdicio* (2007), la tercera novela de la escritora, periodista y traductora argentina Matilde Sánchez, presenta los temas que ya caracterizaban sus obras anteriores, tales como su debut *La ingratitud* (1990) o la muy comentada *El Dock* (1993), y que bajo la modalidad más estridente de la diatriba vuelven a encontrarse en *Los daños materiales* (2010): el predominio de la vertiente intimista, la elaboración de un duelo como consecuencia de una enfermedad o de un acontecimiento perturbador, la reflexión sobre el género y la problemática relación entre los sexos que condena a los hombres a verse relegados a un papel poco relevante, mientras que se insiste en la solidaridad femenina, la experiencia difícil y a veces heterodoxa de la maternidad, y la importancia otorgada a la escritura, evocados todos en un estilo intenso y preciso. Otro elemento que confirma la organicidad de la trayectoria de la autora es la génesis de *El desperdicio*, que se remonta al relato de viaje “Pirovano ‘94” la reconstrucción por parte de la escritora de una excursión al homónimo pueblo de la pampa húmeda, realizada en 1994. Este relato, que está integrado en el volumen *La canción de las ciudades* (163-89), funciona como una especie de protoversión embrionaria que será ampliada posteriormente en la novela, si bien desarrolla sobre todo una línea narrativa lateral, la del rodaje de un documental que realiza un personaje secundario.

El desperdicio cuenta la triste historia de Elena Arteché desde finales de la década de los 70 hasta su muerte en el año 2001, cuando ya se siente la prefiguración del hundimiento político y económico de la Argentina. Elena fue una joven del pueblo de Pirovano, hija de ganaderos acomodados, que se mudó con su hermana y sus primas a Buenos Aires, donde estudió literatura. Formuló el firme propósito de no volver a pisar su pueblo natal. Desde su ingreso en la Facultad de Letras, hizo que la llamaran Helen. Con el paso del tiempo y gracias a su talento, se convirtió en una figura de la escena literaria y llegó a ser profesora de universidad, especializada en el estructuralismo. Pero en la década de los noventa varios sucesos pusieron fin a su fulgurante carrera, a saber: su relación con Bill, docente universitario al igual que ella y amante poco estable al que Elena termina por resignarse, el nacimiento de su hijo Toni y, sobre todo, la muerte de cáncer de su hermana Carmen en 1993. Entonces, Elena tomó la decisión de dejar la cátedra en Mar del Plata y regresar a Pirovano con su hijo, para dedicarse a explotar la estancia familiar y salvarla de la crisis y el peligro que suponía el matrimonio de Carmen con un abogado sin escrúpulos. Renunció al proyecto inicialmente acariciado y esperado por todos del “gran libro” que renovarían el pensamiento obsoleto de la crítica li-

teraria y, finalmente, se convirtió en aquello que no quería ser, profesora en la escuela de enseñanza media de su pueblo al tiempo que el país se derrumbaba: el campo ya se encontraba en plena recesión, afectado por la pobreza y por la aparición de hordas de nómadas y personas sin techo. Poco tiempo después, a los 50 años, Elena murió, víctima de la misma enfermedad que su hermana.

UNA NOVELA DEL DERRUMBE

El esplendor y la decadencia del individuo remarcable que es Elena Arteché entran, pues, claramente en sintonía con el gradual derrumbe de un país entero, incapaz de concretar sus metas ambiciosas y cuya crónica sirve de telón de fondo a la caída de la protagonista. La estructura del libro en torno a tres géneros literarios refuerza semejante lectura alegórica al reflejar un recorrido cronológico que parece conducir inexorablemente al ocaso: “La edad de la comedia”, el título del primer capítulo que designa un tiempo de entusiasmos, cede el paso a principios de los noventa a un “período gótico” durante el cual el fantasma de la hermana muerta irrumpe como una aparición espectral en la vida cotidiana de una Elena que empieza a entregarse a la bebida. En el tercer bloque temporal, “Barroco fúnebre”, la progresiva cuesta abajo de Elena y la pérdida de control sobre su propio destino continúan para desembocar en su muerte prematura.

La relación metonímica que se establece entre la vida de la protagonista y la historia de su país hace que *El desperdicio* se inscriba en una serie de producciones argentinas que arrancó en la década de los 90 y llegó a su auge después de los sucesos de diciembre del 2001, que hicieron tambalear el país y que la crítica Elsa Drucaroff toma como punto de partida de una segunda generación de escritores de la postdictadura, cuya obra está cargada de preocupaciones sociales. En la mayoría de las novelas surgidas en este contexto, lo que se representa son cartografías urbanas a través de una percepción agudizada de nuevos actores sociales como piqueteros, cartoneros, cirujas o ahorristas de clase media y su circulación por determinados espacios urbanos. Valgan como ejemplos tempranos la profética *El aire* de Sergio Chejfec (1992), que anuncia una situación hecha realidad años después, la presencia de los desplazados en el paisaje urbano, las ciudades imaginadas por Marcelo Cohen como Talecuona en *El testamento de O’Faral* (1995) o *La villa* de César Aira (2001), situada en una villa de emergencia. Los contenidos sociales y políticos cobran una visibilidad aún mayor, aunque siempre insertados en un

contexto de fragmentación urbana, en narrativas distópicas posteriores con títulos harto elocuentes como *El grito* de Florencia Abbate (2004), *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005) o *La intemperie* de Gabriela Massuh (2008), que buscan denunciar los efectos de exclusión de las políticas neoliberales.

El desperdicio prefiere, en cambio, otro enfoque. Aunque en el primer capítulo predominan las escenas urbanas, en la parte central se describe la degradación del campo como escenario que refleja la crisis, una degradación que, en uno de los pocos análisis que se han publicado sobre la novela,¹ Javier Ferreyra ha sintetizado de la siguiente manera:

La pampa está desmantelada por la política económica de la década del 1990, la modernización del campo impulsó una huida de los habitantes a las ciudades y un pico de pobreza y criminalidad por falta de trabajo, la naturaleza es una fuerza hostil que ataca despiadadamente, como vengándose (inundaciones, sequía, transformaciones del espacio), los “gauchos” de la zona se dedican a la caza de liebres ya que no quedan vacas: todo es una ruina, hasta la estancia, que parece un rancho. (Ferreyra 6)

Y, efectivamente, para Elena, al tiempo que se le viene abajo su vida personal, lo cercano se le ha vuelto distante: le toca descifrar una pampa cargada de signos incomprensibles y procesos sociales que hacen que el campo haya dejado de ser aquel depósito de los rasgos centrales de la identidad argentina y de los valores éticos, arraigados con tanta fuerza en el inconsciente colectivo del país.

A finales de los noventa, la recesión se agrava a gran velocidad. El campo ha sido abandonado a las fuerzas regresivas del mercado. Bajo la presión del sistema bancario con sus préstamos, intereses y deudas imposibles o por la propia irresponsabilidad de los habitantes de la pampa, las tierras van cambiando de dueño y el campo se fragmenta. La ganadería es reemplazada por el girasol y el maíz (91)² por lo que el paisaje agrícola se transforma, se industrializa y se vuelve irreconocible. Por la mutación y manipulación genéticas y ecológicas de animales y cultivos, la fauna se altera y el clima se vuelve impredecible. Elena habita finalmente un campo al que se sigue llamando así sólo por obediencia a las imágenes y los sentidos que lo constituyeron. Por esta causa, se produce el rápido despoblamiento de Pirovano, presentado como un pueblo semiabandonado: sus habitantes no tienen más remedio que buscar otro destino en la ciudad. Aparece simultáneamente el problema de los sin

techo, que eran en su mayoría peones y mano de obra desocupada, casi con exclusividad varones de entre 30 y 60 años. A estos “linyeras” no les quedan muchas opciones. Si se muestran reacios a la solución propuesta por la Intendencia, que los instala en contenedores portuarios convertidos en refugios, tienen que buscarse nuevas ocupaciones como la de salir a cazar liebres, el último recurso de una vasta población de jóvenes rurales. Elena se embarca activamente en este nuevo negocio porque los hombres que se dedican a la explotación liebrera la atraen por su autenticidad (los cree primitivos, en las antípodas de sus amigos intelectuales, 169) y hasta llega al punto de querer ser uno de ellos (174). Sin embargo, no tarda en perder el interés por los cazadores, porque la decepcionan (230).

Con su lucidez habitual, Elena ha intuido desde su regreso la amenaza apocalíptica que se cierne sobre el campo convulsionado: “Vamos a asistir a una combinación inédita de inundaciones y granizo. El aire será cortante y los rostros se volverán torvos, de una violencia inusitada [...]. Vamos a ver un eclipse de luz, una época de grandes duelos” (184).

Y poco antes de su muerte parecen cumplirse sus palabras proféticas cuando las napas subterráneas suben hasta la superficie y los campos inundados dan lugar a una plaga de envergadura bíblica: el avance efectivo de cangrejos que, desde las riberas empiezan a invadir hasta el *living* de la casa de los Arteche (278).

EL LIBRO COMO BIEN SUPREMO CONDENSADO EN LA *OSTRANENIE*

La perspectiva narrativa adoptada en *El desperdicio* es la del narrador-testigo; la que narra es una amiga de Buenos Aires. El testimonio que ofrece esta amiga de Elena Arteche se mueve en un terreno indeciso entre la biografía ajena, la autobiografía (puesto que la narradora está implicada en la acción) y la ficción. Aunque el texto relata una experiencia que es hasta cierto punto colectiva –la expresión de un grupo, de una época y de una narrativa común de identidad–, su propósito principal es aclarar el enigma de una vida particular, la de Elena Arteche, por lo que se inscribe más que en ningún otro en el género de la biografía. En este género, estudiado por Leonor Arfuch (152), la búsqueda de claves que permitan dar cuenta de una trayectoria se articula en general en el registro del “hacer” (frente a la autoensoñación privilegiada en la autobiografía). Este “hacer” suele poner en escena la decisión como dimensión configurativa del sujeto, con toda su red de valores asociados como

iniciativa, libre albedrío, importancia del carácter y de la voluntad. De esta manera, el “hacer” aparece, naturalmente, como reverso posible del “destino”(152). Un motivo emblemático de toda biografía y elemento crucial en cada una de ellas o “biografema” es, siempre según Arfuch, la vocación del protagonista, factor que ella define como mito fundacional de la modernidad y vector de la producción, también en su faceta de realización personal. La vocación se erige “contra la dilapidación de los días en pos de la mera subsistencia” (Arfuch 153) y abre la posibilidad de lograr el éxito por mérito propio. *El desperdicio* debe leerse, por tanto, como una biografía a contracorriente, en la que una “vocación” se frustra por las adversidades de la vida para tornarse “destino”: el de un ser humano condenado, a su pesar, a la chatura y la mediocridad.

De la primera sección de la novela teñida de efervescencia juvenil, “La edad de la comedia”, surge un retrato nítido de las ambiciones de la joven Elena, una adolescente risueña con las ideas claras y una gran determinación, dispuesta a hacer sacrificios para lograr su meta: emanciparse del “círculo de asfixia hogareña” (35). Para Elena y para su hermana Carmen la vida rural condenaba a la familia, a la procreación y a Dios (73). El instrumento más poderoso en este proceso de emancipación lo constituyen los libros, que estimaban superiores a la naturaleza rechazada (“se consideraba que el tránsito de la juventud al futuro era un camino empedrado de libros” [37]), junto con la creencia de que esa “vocación” de la que habla Arfuch sólo se revela en las grandes ciudades (35). Como símbolo de su conversión, Elena decide adoptar una identidad antiprovinciana y cosmopolita, y se hace llamar Helen. Vive en un piso que comparte con la hermana, pero sale mucho, frecuenta los bares, las librerías, las tertulias y los cines de Buenos Aires: son los años del auge del cine francés y de los ciclos de películas de directores soviéticos y escandinavos. Busca sensaciones y experiencias intensas, estimulada por el fin del encierro, el ambiente festivo de la “primavera democrática” que muy pronto se frustraría. Entre esta *gauche divine* argentina dominaba entonces cierta idea del ecumenismo erótico que flotaba en el aire y en el que Elena participaba con desparpajo.

El despegue intelectual de Elena corre parejo al clima de entonces en la capital, que aún conservaba plenamente su aura de ciudad literaria (29). Se da a entender que nunca se leyó tanto como en aquella época dorada del libro. *El desperdicio* rinde homenaje a la lectura, al tiempo que señala con perspicacia su ocaso inminente. Sánchez ha declarado en una entrevista que considera

la década de los 80 una encrucijada que precede al despertar a la realidad que seguirá después: “Hay una idealización de esos años de la que no participo en absoluto. Había un montón de energías desperdiciadas y estaban muy polarizados los debates entre realismo o no realismo, entre literatura y mercado”(Frieria s.p.). No cierra, por lo tanto, los ojos ante los problemas que se avecinaban para la cultura de las letras y que la convertirían en un paradigma que tocaba a su fin: poco después escasearán los lectores y se marginalizará la civilización del papel. Ya por esas fechas era imposible publicar libros de teoría, por lo que la edición empezaba a ser sustituida por un circuito de bibliografía pirata (45). Se diluye el concepto de autoría y se instaura una dinámica de reciclaje a la que Elena Arteché se adhiere con generosidad y despreocupación. Aparte de llamar la atención como lectora extraordinaria, se manifiesta como una escritora prolífica de teoría. Escribe sobre todo gran cantidad de ensayos que no duran mucho, pues pronto dejan de pertenecerle para circular en copias de mala calidad que se estropean y caducan. Es sintomático ese proceso de dispersión que no llega jamás a la conformación de un libro completo.

Elena desarrolla su vida profesional alrededor de la actividad crítica y de la docencia. Su trabajo académico aparece nucleado en torno a la noción de *ostranenie*³ o extrañamiento estético como figura retórica, un término central en la teoría literaria de los formalistas rusos cuyos conceptos, acuñados en los años 20 del siglo XX, se empezaron a recuperar a partir de los 60 en la teoría literaria occidental de orientación estructuralista. Elena incorpora este postulado cuando llega a Buenos Aires y se especializa en semiótica, utilizándolo en los ensayos que escribió. Pero la *ostranenie* desempeña todavía otra función en *El desperdicio*, de índole sociológica: la de marca de distinción. Estar al tanto de las teorías estructuralistas del texto regulaba el acceso al grupo de amigos académicos al que pertenecían tanto Elena como la narradora, a la “pandilla” de iniciados que otorgaba el máximo capital simbólico a un libro. Esta fetichización de lo libresco y la manía de relacionarlo todo con la literatura llega a veces a convertirse en una forma de alienación caricaturesca. Así, cuando Elena se entera del diagnóstico de su hermana, lo único que se le ocurre es asociar el término “tumor mediastinal” con un ensayo de Joseph Brodsky sobre Mandelstam (96). Sin embargo, hay indicios de que la autosuficiencia de la obra literaria empieza a socavarse. Este cambio no es repentino, sino que se entreteje de manera sutil con el desencanto que se apodera del sector letrado de la sociedad argentina. Elena tampoco escapa a la pérdida de las ilusiones.

Se consume cada vez más en “procesos rapidísimos” (75) sin conseguir concluir todos sus proyectos simultáneos. El período en el que se desvive por la literatura se clausura con su maternidad, las dificultades con el padre de su hijo y la muerte de Carmen. Entonces la *ostranenie* o extrañamiento deja de ser algo primordialmente formal que afecta a sus objetos de estudio para manifestarse en su entorno más cercano e invadir la dimensión experiencial de su existencia. La importancia de estos sucesos interfiere en su modo de enunciar e interpretar textos y lleva a una reflexión sobre la conexión entre literatura y vida así como a una inversión de las prioridades. Finalmente decide huir de la melancolía que la espera en la ciudad vacía sin Carmen y volver a su pueblo natal. Emprendedora, dinámica y eficaz, toma el mando del patrimonio heredado que trata de conservar y optimiza la producción en Pirovano. Este segundo cambio de identidad y el contagio por el nuevo ambiente se plasman en los sucesivos heterónimos de Elena (quien ahora proscribe el nombre de Helen), en cierto nuevo discurso (empieza a hablar de “nuestros campos” sin ironía) y en ciertas actitudes (que denotan la influencia de una educación católica que parecía borrada). Su traslado a la pampa genera la formulación de un proyecto alternativo: la reacomodación de un espacio para dar forma a su vida como madre. O sea que el libro se sustituye por la construcción de otro tipo de obra, la casa de campo vista como un nuevo comienzo, el Génesis para su hijo Toni. Decide convertir la ruina de la estancia familiar, la estancia San Antonio, en su hogar mediante la disciplina y unos rituales férreos, dedicándose de lleno a la crianza de Toni. De ahora en adelante, los perros sarnosos reemplazan a los gatos salvajes del departamento en Buenos Aires. Pero como era de prever, el regreso del nativo no es evidente y el reencuentro decepciona. Sería la vuelta del ilustrado que retorna a su lugar de origen y que, después de haber llevado una vida autónoma, se encuentra de nuevo en el imperio de la familia y del vecindario, quedando reducida esta persona al papel de madre y maestra.

Como vimos en apartados anteriores, Elena sólo consigue sus objetivos a medias por las interferencias del contexto social de la crisis. La verdadera “vuelta” es imposible porque el campo ha dejado de ser lo que era. Tampoco la pueden consolar su propia fragilidad afectiva ni la estafa de su matrimonio con Bill, el marido intermitente. A esto se añade la persistencia de los hábitos urbanos en Elena, a la que le cuesta despedirse de Helen. Percibe las fisuras del nuevo proyecto y nunca llega a creer en él del todo. No puede ver el paisaje de otro modo que como una fuerza hostil. Y es igualmente híbrido el resultado

de la casa, que nunca cobra consistencia plena ni pasa de ser “un prototipo de vivienda en los límites entre un casco tradicional y la casita suburbana de clase media” (119). A su pesar, queda profundamente aferrada a lo libresco y no puede deshacerse del marco de referencias literario (157). En una fase inicial, aún hace tentativas para reconciliar sus dos mundos: construye una biblioteca que ocupa un lugar central en la casa reformada, no abandona la tesis sobre el grotesco criollo a la que dedicó tantos años y se impone un programa de lecturas. Pero le empiezan a interesar otros autores, sobre todo clásicos franceses y rusos, y los lee con una escala de valores diferente de la que la guiaba en sus clases universitarias (179). Gradualmente, sus lecturas se vuelven más locales porque ha dejado de interesarse por la desautomatización de la *ostranenie* (179). Poco a poco se va resignando a la incompatibilidad de la vida campestre con la literatura. Decide renunciar completamente a la escritura al tiempo que sus viajes a Buenos Aires se vuelven cada vez más esporádicos. El despojo de todos sus saberes literarios coincide con la fase de autodestrucción sistemática: se vuelve adicta al alcohol, proyecta una mirada implacable sobre su entorno y busca la repugnancia de sí misma. Es entonces cuando empieza a sentir fascinación por la intemperie de los corredores de liebres y la rapidez con la que su modo de vida salvaje puede borrar años de vida productiva (192). Cuando la visitan sus amigas de antes, notan su alejamiento y el mutismo que se ha apoderado de ella. Elena, para quien vivir siempre había sido hablar, leer y escribir, ha perdido las palabras y se ha transformado en otra persona, también literalmente: factores ajenos se apoderan de su cuerpo, unos pólipos malignos en el cuello, un invasor agresivo que lo arruina todo. Todo parece indicar que se trata de un caso de abdicación irremediable.

UN DISPOSITIVO DE ENUNCIACIÓN AMBIGUO

Pero podemos preguntarnos si la vida de Elena se reduce realmente a un mero fracaso y si se justifica este balance tan negativo. La novela de Sánchez da la impresión de oscilar entre una condena del destino de su protagonista (el título *El desperdicio*, cuya polisemia analizaremos más adelante, apunta en primer lugar a la falta de autorrealización de Elena) y el deseo de rendirle homenaje, de redimir ese destino siniestro al presentar la imagen de una protagonista “en movimiento, excitante, casi eufórica, y sin embargo llena de contradicciones” (21). Este efecto de fluctuación encuentra su principal origen en la inconsistencia de la instancia de enunciación. Quien narra se perfila

como testigo y amiga de Elena, crítica y académica como ella, además de periodista.⁴ Dice intentar comprender sus decisiones y se propone componer una elegía, que empieza a cobrar forma, retrospectivamente, en la sobremesa del entierro, cuando familiares, amigos y sirvientes de la estancia, rodeados de fotos desparramadas sobre una mesa, toman la palabra para intercambiar recuerdos. Al inicio, esta narradora pone énfasis en su estatuto de ventrilocua del entorno más inmediato de Elena: su círculo de familiares entre los que destaca su muy creyente madre, los sirvientes, la gente del pueblo, los amigos de la época estudiantil. Para lograr un efecto de polifonía, la narradora colecciona retazos de conversaciones con Elena o en las que se hablaba de ella, fragmentos de cartas, diálogos, correos electrónicos y evocaciones de experiencias compartidas que en muchas ocasiones se reproducen en un estilo indirecto libre en el que resuenan las voces de este “nosotros”, mientras que las frecuentes citas (frases sueltas anotadas, ecos de conversaciones) atribuidas a Elena figuran en cursiva. Sobre todo esta última técnica, la de poner en cursiva ciertas palabras intercambiadas con Elena, realza la ilusión mimética, aunque es obvio que se trata de una manipulación, ya que la voz narrativa es la que ha llevado a cabo la selección y reconstrucción de estos fragmentos incorporados.

Esta autoría colectiva, sin embargo, sólo convence a medias y hasta adquiere ribetes de usurpación que el lector no percibe de inmediato. Para comprender los mecanismos responsables de esta compleja interacción entre forma y ética que entran aquí en juego, merece la pena presentar brevemente la terminología del crítico James Phelan, quien sostiene que la dimensión ética de la lectura es una parte intrínseca de la consideración de la narrativa como un acto retórico. Es decir, para Phelan la narrativa es un acto comunicativo en el que alguien le dice algo a alguien en un momento concreto y con el propósito de que suceda algo. Este hecho comunicativo entre autor y lector implica varios componentes que interactúan en niveles diversos, tales como el intelecto de la audiencia, sus emociones, su psique y sus valores. Es fundamental en este proceso la elección de un tipo de narrador que oriente la interpretación en una dirección determinada. En *El desperdicio*, se trata claramente de un narrador alodiegético que se mantiene constante a lo largo de la novela, en su modalidad de narrador-testigo o narrador-observador (el *observer narrator* de Phelan, 197-204). El “yo” se presenta como amiga de Elena que, sin embargo, nunca ha llegado a la categoría de íntima porque alude a “nuestra distancia relativa, llena de estima por su parte y de admiración

mía hacia ella” (21). A nivel ético, y entendiendo la ética como la situación retórica en la que se implica un objetivo, la cuestión clave es, siempre según Phelan (29), determinar cómo la estrategia narrativa y la posición del narrador afectan a la reacción del lector ante los hechos referidos y ante los personajes. Phelan define “posición” como *a concept that combines acting from and being placed in an ethical location* (23). En *El desperdicio*, tal locus de enunciación cargado de implicaciones éticas no se corresponde con aquella ilusión ecuménica evocada en las primeras páginas por la narradora (ese conglomerado de familiares, vecinos y amigos que acompañan a Elena el día de su funeral), sino con la comunidad hartamente restringida de los letrados porteños dentro de la cual se recorta un colectivo aún más reducido, el del grupo estudiantil al que ambas pertenecían en su juventud. Es en nombre de ellos en el que la narradora habla, como portavoz de aquella “unidad semejante a una pandilla, una banda de amigos” (17) que, ahora disuelta, sigue esbozando un horizonte de categorías de comprensión compartidas. Este círculo de amigos funciona en el texto como una verdadera “comunidad interpretativa” (Fish) elaborada a partir de presupuestos y creencias comunes, códigos que organizan la experiencia a los que el “yo” narrador sigue aferrada con firmeza, no ausente de cierto ostracismo, como lo prueban los endogámicos guiños de grupo (como hemos visto, la familiarización con ciertas teorías estructuralistas se consideraba una clave misteriosa que servía para que se reconocieran los miembros de la “capilla” y para distinguirse así de los demás). No sorprende, desde luego, que el aliado natural de esta voz narrativa, el destinatario o narratario al que la novela se dirige, sea alguien que ha formado parte del mismo grupo selecto o, por lo menos, alguien que representa la misma comunidad interpretativa.

Los miembros de esta “pandilla” o comunidad estudiantil se adhieren a una jerarquía de valores intelectualista bastante monolítica. Nunca han comprendido los lazos que atan a Elena a su origen y que justifican su conversión rural, porque todo lo interpretan desde coordenadas exclusivamente librescas según las cuales abandonar la ciudad equivale a una traición y el campo sólo puede ser una cifra de tedio. O sea, que en la voz narrativa resuenan superioridad y falta de afinidad con el proyecto de Elena. Es significativo al respecto la analepsis con la que abre *El desperdicio*, y que evoca la llegada del grupo de amigos capitalinos al camposanto de Pirovano para poder asistir al entierro de Elena, que marca el punto final de su trayectoria. Ya en esta escena inicial, el pueblo entero aparece vinculado con connotaciones peyorativas y prejuicios, ya que hace pensar en realidades sombrías como un “cementerio”, un “terre-

no baldío” o una “prisión” (12). Por el uso reiterado de una pasiva refleja de generalización, el punto de vista adoptado en las primeras páginas, omnisciente e impersonal, delata cierta arrogancia y una equiparación generalizada del campo con imágenes de reclusión perpetua y sepultura. Aunque poco a poco se empieza a percibir al “yo” enunciador,⁵ resulta claro que quien posee las riendas de la narración tiene convicciones tan unilaterales que no siempre logra hacer justicia a la personalidad compleja de su antigua mentora. En esos momentos, el testimonio no establece una verdadera relación empática y no rebasa la mera apropiación de vidas ajenas relatadas desde fuera, al estilo de un documental o un reportaje. Si bien es cierto que la narradora, a la hora de relatar sus excursiones a Pirovano, no deja de elogiar sus encantos, como la hospitalidad con la que se la acoge allí o las cenas rurales que tanto disfruta, aborda el campo fundamentalmente desde ese otro lugar preferible que es la ciudad, y desde allí es nombrado como lo aborrecido, como ese espacio al que se va a descansar, pero inconcebible como lugar para vivir.⁶ Al querer rendir de su amiga “una imagen seria con un toque grotesco” (21), subestima, además, la dimensión trágica que encerraba la decisión de Elena de regresar a Pirovano, que achaca con cierta frivolidad a su afán aventurero (113).

Ahora bien, como ha demostrado Phelan (197), la narración realizada por un observador, generalmente un participante que ha jugado un papel en la acción y que a su vez ha sido tocado por ella como es el caso aquí, es un tipo de narración que facilita el recurso a un narrador fidedigno y con poderes casi ilimitados, capaz de ofrecer un abanico amplio de información con cierta autoridad. Tanta eficacia le permite calificar al personaje bajo todos los aspectos, mientras que lo contrario es imposible, ya que el personaje no puede proporcionar comentarios sobre el narrador. Al disponer de una gran flexibilidad, el narrador-testigo posee pues una herramienta única (su voz y, en consecuencia, su perspectiva, la retórica del texto) que lo capacita para atrapar la simpatía del lector y transmitir a éste la visión del mundo dominante del texto a la que en ocasiones es difícil resistirse. Por esta posición privilegiada, el yo que narra la historia de Elena logra hacer prevalecer de modo persuasivo, frente al lector virtual, un juicio de valor negativo sobre el destino de Elena, retratarla como una perdedora cuya vida fue un continuo desperdicio de talento y de inteligencia. Y como ya mencionamos, semejante juicio cae en tierra abonada, dado que la instancia receptora de la narración es, en la mayoría de los casos, el doble invertido de la instancia de enunciación, es decir, la comunidad urbana y letrada argentina.

Hay que reconocer, por otra parte, que las elecciones de Elena desatan en la que fue su compañera un intenso proceso de reflexión en torno a la noción de la autonomía artística, y más específicamente en lo que atañe a la relación de la obra literaria con su exterior en la sociedad posmoderna. Este cuestionamiento del estatuto privilegiado de lo literario, abordado más adelante, no se extiende, sin embargo, a otros aspectos de la misma problemática, o al menos no con la misma profundidad. Es cierto que la trayectoria de Elena le hace perder fe en la autonomía personal: pierde validez la idea de que el ser humano es capaz de controlar su destino, al tiempo que se subraya la importancia de las circunstancias y de la época para las vidas personales como factores ajenos a la voluntad individual; más que lo que nosotros hicimos de nuestra vida, seríamos lo que la vida hizo de nosotros. Este replanteamiento no lleva, sin embargo, a una revisión del binomio que ha sustentado ideológicamente la modernidad en la Argentina y que trajo efectos tan nefastos: la oposición entre la ciudad, ícono de la ilustración, frente al interior del país, sinónimo del atraso.⁷ Si la narradora hubiera entendido a fondo el drama de Elena, su afán de abandonar la ciudad para volver a construirse una identidad en Pirovano en el momento en que los pueblos del interior dejan de ser lo que eran, habría llegado a la conclusión de que estas viejas categorías se han vuelto inservibles por indiscernibles: la degradación espectacular de la pampa no se produjo, como bien argumenta Elsa Drucaroff en el capítulo que consagra a la “civilibarbarie”, por un avance de la barbarie contra la civilización, “sino que estalló en el corazón mismo de ésta, producto del descontrolado y bárbaro afán de lucro de bancos y capital financiero y de una política desembozada de producción a sus negocios” (481).⁸ Al referir a la modificación de los clásicos actores de ciudad y de campo, varias escenas de la novela (por ejemplo la evocación de los cartoneros, 97) parecen confirmar semejante porosidad de las fronteras entre ambos espacios, por lo que no deja de ser paradójico que de ella emana una impresión globalmente contraria, despolitizada, de un campo que se colapsa no por circunstancias contingentes, sino según una lógica inexorable de fatalidad bíblica, la de un destino irremediable inscrito en el material genético de un espacio determinado. Una fatalidad comparable a una enfermedad, al cáncer que destruye las expectativas de vida de ambas hermanas.

La sensación de malestar con la que el lector cierra *El desperdicio* se debe probablemente a esa ambigüedad sin resolver que surge de cierto desfase entre la construcción formal del texto por una parte y su contenido temático y

explícito por otra; más particularmente entre la voz narrativa que, a su pesar, sigue siendo tributaria del denigrante maniqueísmo que postula una relación esencialista entre la ciudad como sede de los saberes doctos y el campo como escenario incompatible con el estudio, y los largos pasajes casi periodísticos que describen en un tono solidario y comprometido lamentables fenómenos de pobreza rural que han emergido de la crisis. En ningún momento el pobre campesino se autorrepresenta y quien cuenta su historia viene de fuera, de un nivel “más allá”. La pobreza rural se visualiza a través de un doble filtro: el de Elena, que se muestra solidaria con los campesinos pero que sigue siendo una ilustrada formada en la capital, y el de su amiga narradora, que habla desde y a través de la literatura, entendida ésta en su concepción de “alta cultura”. Como ha demostrado Voionmaa, la pobreza es una realidad relacional que se caracteriza por su infijabilidad (25). Existe una gran variedad de “estéticas de la pobreza”, siendo las más pertinentes aquellas que hibridan la alegoría de la escritura con la posibilidad de una presentación de la realidad violenta. La que se despliega en *El desperdicio* es comparable con la que se observa en otra novela argentina contemporánea, *Boca de lobo* de Sergio Chejfec (2000).⁹ Aunque difiere sustancialmente el tipo de pobreza evocado (linveras rurales frente a obreros proletarios), en ambos casos la voz de los pobres mismos es silenciada al tiempo que una brecha insalvable los separa de quienes, desde una radical alteridad, textualiza sus condiciones de vida.

Finalmente, hace falta preguntarse si hay que interpretar como deliberadas estas inestabilidades y tensiones ideológicas que recorren *El desperdicio*. ¿Se trata de una operación sutil de deconstrucción de la tradición nacional con respecto a las percepciones de lo rural por parte del sector ilustrado de la sociedad argentina, de la que la propia autora se quiere distanciar? No disponemos de indicios para sostener esta hipótesis, pero sí de algunos que nos llevan a descartarla y a situar la instancia de narración en el límite de lo que Phelan ha llamado “la narración enmascarada” (*mask narration*),¹⁰ que se produce cuando el narrador es el portavoz de lo que se ha dado en llamar el autor implícito, la entidad que construye el conjunto de los valores morales e ideológicos de un relato. Un argumento para calificar la narración de semienmascarada sería la protoversión “Pirovano ‘94’”. Cabe recalcar aquí el llamativo deslizamiento del pacto entre narrador y lector que ha tenido lugar entre las dos versiones. Si, como se desprende del prólogo al volumen en que va incluido, en “Pirovano ‘94’” éste es autobiográfico, en *El desperdicio* pretende ser ficcional, lo que arroja ambigüedad sobre la voz narrativa. La impre-

sión autobiográfica del relato de viaje queda reforzada por la lectura en plan *roman à clef* que algunos lectores profesionales argentinos como Daniel Link han realizado de *El desperdicio* y que suspende la oposición entre testimonio y ficción. Dice Kanzepolsky al respecto:

En “Cirujeo”, la reseña que, desde el lugar de miembro de la generación [...] de Matilde Sánchez, Daniel Link escribe el 8 de julio de 2007 [dice] que, para ellos, los amigos de Link y de Sánchez, “se trata de Mónica Tamborenea, la amiga querida cuya risa todavía extrañamos” [...]. Link no se interroga en ningún momento de la reseña “que se acerca al pané-girico” acerca de la opción de Sánchez por haber escrito lo que a todas luces parece ser un *roman à clef*. Por el contrario, la “revelación” sobre la identidad entre Elena Arteché y Mónica Tamborenea refuerza la construcción de una suerte de cofradía que la novela va construyendo a lo largo de sus páginas. (Kanzepolsky 187)

Haría falta un estudio más detallado de los epitextos de la novela, puestos en circulación por la editorial o en entrevistas con la autora, para comprobar la validez de la hipótesis de la narración enmascarada; o sea, de la cuasi superposición entre autor, autor implícito y narrador.

LA POLISEMIA DE UN TÍTULO

El *DRAE* recoge dos acepciones de “desperdicio”: 1) Derroche de la hacienda o de otra cosa y 2) Residuo de lo que no se puede o no es fácil aprovechar o se deja de utilizar por descuido. La narradora apunta en repetidas ocasiones que el desperdicio en el sentido de “derroche” va en contra de la mentalidad rural, donde todo se aprovecha y todo se recicla en un circuito cerrado frente al despilfarro que caracteriza a la ciudad. Así, las plumas de los pollos sacrificados se lavan y poco después abultan ya el interior de un almohadón (66). Después de una fiesta, cuando quedan sobras, éstas no se tiran sino que se reparten entre los empleados (235). Y el padre de Elena, Ignacio Arteché, logra reunir tierras viendo una oportunidad donde sus rivales, los Pereyra, no veían más que campo baldío inservible (224). Es una primera señal de que cuando el desperdicio hace su entrada en el campo, las tierras se empiezan a malgastar y el sistema de subsistencia entra en crisis. Como ya vimos, la novela dibuja una analogía entre el deterioro del campo en los 90 y un desperdicio más generalizado: la

incipiente debacle económico-social de un país entero, que interviene fuertemente en el ánimo de los personajes.

Pero el derroche evocado en el título también hace referencia al veredicto de la narradora sobre el despilfarro de talento y de inteligencia de Elena, una intelectual brillante que perdió su futuro promisorio hasta el día de su muerte en el destierro rural. Aunque escribió gran cantidad de textos y obtuvo una cátedra, se mostró incapaz de terminar el libro que redimiera sus estudios y acabó dando clases en un pueblo donde era más una asistente social que una maestra de escuela. Abandonó el universo estético de las letras y consideró retrospectivamente su investigación como una gigantesca operación de desperdicio: un tiempo desproporcionado invertido en una tesis doctoral que no logró concluir, “miles de fotocopias en el mejor papel desperdiciadas en las benditas versiones intermedias, quince años dedicados a esas 400 páginas indigeribles que no tenían arreglo” (216). Estos fracasos merman, sin embargo, su autoestima. Por mucho que pretenda haber dejado de creer en la superioridad de la literatura como meta última, reina una sensación de haber fracasado en todos los frentes y de verse suspendida en medio de las ruinas de su vida. O así al menos lo percibe la narradora, presa de ciertos prejuicios, que habla como discípula defraudada que se obsesiona con el tema y por fin se atreve a sacarlo durante su última visita a Pirovano: “Por qué será que nunca en la vida tuviste la concentración y la disciplina para escribir aunque fuese un puto libro. Un libro mejor o peor que los demás, le dije, algo que pudiéramos leer ahora, escrito en aquellos años” (268), a lo que Elena resta importancia: “Será que no se dieron las condiciones materiales” (268). Pero la narradora no se rinde y ante el tótem que falta, culminación de una carrera y cifra simbólica de la cultura letrada, decide escribirlo ella en homenaje a su amiga, ya que está convencida de que el libro es lo único que sobrevive. De esta forma doblemente paradójica se confirma lo insuperable de la obra literaria: si para Elena encarna el proyecto malogrado que sigue siendo objeto de deseo, para el yo narrador el agujero negro de la no escritura es el centro ausente alrededor del cual gira, fascinado, todo su texto.¹¹

Pero ¿bajo qué conceptos decidimos si una vida es o no es bien vivida, si fue o no un desperdicio? Como ha sugerido un lector anónimo en el foro de Link, es posible interpretar la obra de Elena en términos diferentes, menos tangibles pero quizás más duraderos, como un legado no oficial que ha dejado huellas en las personas, hecho de un acopio “de restos, de papers informales, de frases ingeniosas tiradas al viento [...], de clases inspiradoras para sus alum-

nos, de amor para su hijo y de obras para su pueblo” (Link s.p.). Puede leerse como un espesor biográfico valioso que se ha construido en contra del sistema capitalista, ya que el capitalismo no tolera lo que no produce nada intercambiable. Tal vez podríamos concebir el desperdicio, entonces, no como una afrenta, sino “como el gesto de lo que no puede ser valorado en términos de mercado y, por lo tanto, puede permitirse el lujo del desgaste inútil. Como el erotismo, como la muerte, en contra de la corriente del sistema” (Link s.p.).

CONCLUSIÓN: POSIBLES SALIDAS DE LA AUTONOMÍA

Si bien el réquiem que la narradora ha compuesto toma finalmente la forma de un libro, éste no se ha conformado según el procedimiento de reunir textos de Elena “idea que le había sido sugerida por su marido Bill, quien pretende rescatar a su mujer a partir del hallazgo de unos papeles desperdigados (286-87)”. La reconstrucción de la memoria de Elena, un acto que puede ser considerado “exhumativo”,¹² tiene un carácter fuertemente residual porque combina restos de toda índole: contiene, eso sí, elementos de sus escritos, pero igualmente fragmentos de conversaciones, citas y recuerdos ajenos que nos permiten comprender mejor la trayectoria que la condujo al abandono del proyecto de obra. Y si bien Sánchez ha querido ser fiel al paradigma del libro, lo ha querido abrir desde dentro a través de la instalación de la empatía y la cercanía para trazar una continuidad orgánica entre arte y vida. Para lograr este fin, ha optado por la modalidad alternativa de la novela coral, un molde informe que, atravesada por energías y pulsiones contradictorias, se propone desarmar algunas oposiciones dicotómicas sobre las que se han sostenido anteriormente temáticas de esencias y sistemas. Una forma de la que se desprende una preocupación genuina por la personalidad de la protagonista, y por las aporías en las que terminó por encontrarse atrapada. Por otra parte, como ya pudimos constatar más arriba, esa pluralidad de voces no se mantiene intacta a lo largo de la novela y acaba predominando la voz de la porteña letrada para quien Elena encarna, en última instancia, la pérdida del sujeto ilustrado. *El desperdicio* aparece, por lo tanto, como una novela recorrida por una ambigüedad profunda, un texto de transición situado a caballo entre dos concepciones del arte que entran en conflicto en su propio seno: la moderna, que considera central la autonomía, sostén de una idea del arte que redime de las catástrofes históricas y personales y, para hacerlo, busca la perfección y se sustrae de toda contaminación; y otra, más posmoderna, que pretende im-

pugnar el valor fetichista de la obra, rechaza el formalismo a ultranza y trabaja con materiales en bruto para diseñar una nueva noción de experiencia como soporte de la escritura y del sujeto.

Es interesante observar que esta pugna interna se produce justamente en la novela de una escritora que se ha visto asociada con el grupo literario Shanghai, fundador de la revista *Babel* (1988-1991), un grupo integrado por los escritores Sergio Chejfec, Alan Pauls, Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni, Alberto Laiseca, Martín Caparrós y Jorge Dorio. Aunque no hay consenso entre la crítica sobre si realmente ha pertenecido al grupo (Sassi la incluye, mientras que para Drucaroff nunca ha sido miembro, 59-60), Sánchez ha publicado en *Babel* y su visión de la literatura se asemeja en muchos aspectos a la del grupo rápidamente canonizado: escribe una literatura sofisticada y autorreferencial, alejada del mercado y de la cultura masiva y apolítica. Sin embargo, desde el inicio, la propuesta de Sánchez ha sido personal, más intimista y, tal vez por su experiencia periodística, menos estetizante y más abierta al gran público; prueba de ello ha sido la aparición de *El dock* en la colección popular *Biblioteca del Sur* de la editorial Planeta. A este posicionamiento singular en el campo literario argentino, se añade el hecho de que algunos críticos han señalado una evolución general en la trayectoria de los integrantes de Shanghai, en cuyas novelas de madurez se reformulan a su modo de ver los postulados estéticos iniciales hacia un mayor interés por las preocupaciones sociales y temáticas menos exóticas, lo que se traduce en un esteticismo más controlado y el empleo de otros procedimientos (Drucaroff 73). *El desperdicio* no sólo ilustra y confirma este viraje en la poética de los antiguos “babélicos”, sino que convierte la desacralización de la literatura en un verdadero tema de reflexión.

La novela de Sánchez se inscribe, además, en un proceso de transformación más amplio, analizado de manera convincente por Florencia Garramuño en su estudio *La experiencia opaca*. La tesis principal de Garramuño radica en que el desencanto respecto del programa moderno en América Latina (y particularmente en Brasil y Argentina) provocó, en artistas e intelectuales confrontados con la dictadura, nuevas formas de experiencia, nuevas búsquedas y alternativas como formas de resistencia. Allí donde las escuelas estructuralistas y formalistas ponían énfasis en la obra como construcción cerrada, estos escritores la han desarmado y puesto en tensión, borrando los límites entre escritura y experiencia e impugnando el formato “obra” como expresión autónoma y distanciada de lo real. La noción de autonomía, entendida en la modernidad

como autorreferencialidad y centramiento exclusivo en el lenguaje ha dejado de funcionar, como asimismo la valoración de la originalidad en tanto valor de innovación formal o distinción artística. A partir de los 70 y los 80 han emergido nuevas prácticas artísticas más permeadas por el exterior, lo que la autora llama “obras estriadas”, “organismos vivos e irracionales que tienden a desnaturalizar la literatura y sus funciones sublimatorias” (17) porque para sus autores la literatura ha dejado de funcionar como compensación del sinsentido individual o colectivo. En esta proliferación de formas híbridas, a menudo atravesadas por una pulsión que las excede, Garramuño observa un movimiento de resemantización del sujeto. En la misma línea, en su ensayo *Aquí América Latina: una especulación* (2010), Josefina Ludmer retoma un concepto que había ido forjando y definiendo en varios artículos anteriores: el de las “literaturas postautónomas”. Con este término, designa un conjunto de textos que, a su modo de ver, refleja una tendencia harto representativa de la primera década del siglo XXI: la creciente indistinción entre literatura y vida, indistinción que da lugar a escrituras del presente que se sostienen en el límite entre realidad y ficción. Ludmer considera esta proliferación de formas híbridas e inclasificables como ejemplo de la fuerte impugnación de la categoría de la obra de arte como forma autónoma y distanciada de lo real tal como resultó definida en el proyecto de la modernidad. Pero si el tiempo y espacio de la literatura contemporánea es uno de postautonomía, esta condición ha vuelto a abrir la discusión en torno al estatuto de lo real y las nuevas modalidades que adopta el realismo literario. Dentro del contexto argentino, conviene mencionar el realismo muy *sui géneris* de César Aira, que implica simultáneamente potencia de invención y deseo de realidad. Las definiciones más abarcativas del realismo que, a partir del caso Aira, han sido avanzadas por críticos como Sandra Contreras o Luz Horne permiten desarmar la tajante dicotomía realismo/vanguardia y proponer fórmulas donde rasgos de la vanguardia se conjugan con manifestaciones del realismo en un contexto en que parecía haberse certificado una crisis definitiva de la representación, como ocurre en algunos de los proyectos más recientes de los integrantes de *Shanghai*.

Garramuño considera como lo más característico de las nuevas configuraciones la conciencia de lo fragmentario, lo que denomina “restos de lo real”. El trabajo realizado con estos “restos de lo real” presenta como especificidad que tales restos ya no entran en el arte como metáforas, sino como elementos de la realidad inmediata que no aspiran a “elevarse” a la altura de material estético y más bien mantienen su materialidad residual.

Cuando se coloca en este marco conceptual más amplio, es innegable que *El desperdicio* comparte muchas características con el “arte de la experiencia” sin poder identificarse plenamente con esta vertiente. Si bien la autora señala la insuficiencia del modelo libresco para comprender a la Argentina en crisis, sus estrategias discursivas no son necesariamente las adecuadas: abre la forma canónica sin llegar a romperla. Esperamos haber demostrado que el efecto paradójico que la novela tiene en el lector se debe a las tensiones enunciativas e ideológicas que la caracterizan, unas tensiones que se explican por la vacilación percibida en el autor implícito entre dos concepciones difícilmente reconciliables del estatuto de la obra literaria.

Notas

1. El hasta ahora más elaborado es el de Kanzepolsky, quien lee la novela como la realización de un triple duelo: “el del fin de las promesas históricas y el de la amiga como promesa intelectual”, ambos subsumidos “en el duelo de la narradora, quien llora la pérdida de su propia ilusión, [] de aquello que la juventud de una época le promete y no le da” (188).
2. Los números entre paréntesis remiten a las páginas de *El desperdicio*.
3. La noción de *ostranenie* fue formulada por Sklovski en 1917. Designa el procedimiento que hace ver lo habitual como algo desconocido, aquello que rompe el automatismo de la percepción y desfamiliariza. Predominan en esta visión cierto inmanentismo y la prioridad de la forma de las obras sobre su contenido y su encuadre histórico (ver Todorov 76-97).
4. La novela contiene indicios que nos permiten inferir que la narradora es periodista. Son del tipo: “Cuando por fin viajé a Azul en el 2000 para escribir un largo artículo sobre el tema” (164).
5. La primera marca deíctica de la primera persona aparece, rodeada de construcciones pasivas, en la página 12: “*Oí* decir una vez [...]” (las cursivas son nuestras).
6. Montaldo ha demostrado que la cristalización de lo rural como “lugar donde se postula una identidad” (14) sólo pudo tener lugar después de su privatización, en los años 80 del siglo XIX.
7. Esta dicotomía tiene sus raíces en la literatura decimonónica, y especialmente la romántica cuyo texto más emblemático es el *Facundo* de Sarmiento. Supuso como civilización la europea y como barbarie la cultura

- propia del lugar, actuando como una de las “ficciones orientadoras” más potentes de la Argentina (ver Shumway).
8. Las políticas neoliberales aplicadas desde la dictadura y exacerbadas bajo el menemismo tuvieron efectos de fractura social y de exclusión (Campos 98-99).
 9. Para un análisis pormenorizado de *Boca de lobo*, ver Voionmaa 61-74.
 10. Phelan habla de “narración enmascarada” “when the implied author and the narrator speak with one voice and the authorial audience and the narratee listen with the same ear” (200).
 11. Tal vez quepa ver aquí un guiño a Macedonio Fernández, y eso por un doble motivo: por el nombre de Elena, cuya memoria el autor quiere preservar en *Museo de la novela de la Eterna*, pero también porque la poética de Macedonio es, en buena medida, la escritura de la no-escritura, como sucede asimismo en ciertos pasajes de *El desperdicio*.
 12. El término es de D’Errico (157), que lo aplica a la primera novela de Sánchez, *La ingratitud*: “Lo exhumativo se revela en los textos tanto en la acción de ‘desenterrar, de sacar de la sepultura un cadáver o restos humanos’ como en la acción de ‘sacar a la luz lo olvidado’”. Es aún más pertinente en el contexto de *El desperdicio*.

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- Campos, Esteban. “¿Que 20 años no es nada?: globalización, posmodernidad y rebelión en Argentina, de Menem a Kirchner (1988-2008)”. *Argumentos* 22.61 (2009): 95-123.
- Contreras, Sandra, ed. *Realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- D’Errico, Ana María. “Carta perdida en una memoria: *La ingratitud* de Matilde Sánchez”. *Desde la niebla: sobre lo autobiográfico en la literatura argentina*. Ed. María Elena Legaz. Córdoba: Alción Editora, 2002. 157-80.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

- Ferreyra, Javier. "Entre la belleza y la perdición: el campo argentino en la literatura de fines de siglo XX". IV coloquio ALED 1-8. 15 de diciembre de 2012. <http://aledar.fl.unc.edu.ar/files/ferreyra-javier.pdf>
- Fish, Stanley. *Is there a Text in this Class?: The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1982.
- Friera, Silvina. "Hay una idealización de los '80 de la que no participo". *Página/12* [Buenos Aires] 17 junio 2007. 5 de enero de 2013.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Horne, Luz. *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2012.
- Kanzepolsky, Adriana. "La memoria justa y las promesas incumplidas: *El desperdicio* de Matilde Sánchez". *Alea: Estudios Neolatinos* 15 (2013): 184-200. 15 de diciembre de 2013.
- Link, Daniel. "Cirujeo". *Linkillo (cosas mías)*. 8 julio 2007. 12 de noviembre de 2012. <linkillo.blogspot.be/2007/07/cirujeo.html>.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Montaldo, Graciela. *De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell UP, 2005.
- Sánchez, Matilde. *La canción de las ciudades*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- Sánchez, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.
- Sassi, Hernán. "A pesar de Shanghai, a pesar de Babel". *El Interpretador: literatura, arte, pensamiento* 32 (2007). 12 de noviembre de 2012.
- Shumway, Nicolas. *La invención de la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Todorov, Tzvetan, ed. *Théorie de la Littérature: textes des Formalistes russes*. Paris: Seuil, 1965.
- Voionmaa, Daniel Noemi. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.