

El “lector ideal”. Modos de configuración del lector y la lectura en la narrativa argentina del siglo XXI

Fernando Bogado / Universidad de Buenos Aires -CONICET

› *Resumen*

Frente a la disposición de la crítica a concentrarse en algunas obras narrativas aparecidas en el siglo XXI con el objetivo de “leer la novedad”, el siguiente trabajo se propone resaltar las características de los “modos de lectura” planteados en algunas novelas significativas para desanudar esa fetichización crítica de “lo nuevo” (muchas veces entendido como la mención a nuevas tecnologías comunicativas) y poder entender el funcionamiento de esas narrativas, los límites formales de su operación y la correspondiente construcción de un “yo” acorde a esa tenue novedad. Así, abordaremos la lectura pormenorizada de cuatro novelas para entender esa secuencia diacrónica de “la lectura”, encarada por estas obras como problema, y de la aparición de ciertos modos de escritura característicos del presente (por ejemplo, chat y Facebook): *Keres coger = guan tu fak* (2005), de Alejandro López; *Las teorías salvajes* (2008), de Pola Oloixarac; *Mi tonto, ansioso, equivocado yo* (2014), de Joaquín Sánchez Mariño y *Desvío* (2014), de Juan Moretti.

› *Introducción*

Cierta crítica contemporánea suele pensar la relación entre tecnología y literatura bajo la premisa de un cambio en la subjetividad. Esta operación, que tiende a relacionar la presentación de un sujeto posmoderno de determinadas características, se contrapone a una suerte de lectura melancólica con respecto no solo al objeto perdido (en este caso, la literatura), sino también al “yo” que, como indica la doxa freudiana, también se pierde en el mismo intento evanescente de admirar lo que ya no está. Subjetividad y literatura son dos nombres de cosas que parecen estar puestas en entredicho como parte de una lectura de época que es también bastante compleja y que parece contentarse con dar por cerradas discusiones que, en algún sentido, afirmaremos lateralmente, siguen provocando a la crítica literaria y a la crítica de la crítica. Que Beatriz Sarlo, por caso, considere en su libro

Ficciones argentinas a la obra de Pola Oloixarac, *Las teorías salvajes*, como una suerte de fotografía del estado de la teoría (así, sin adjetivos) “en tiempos de Google” [2012: 76] no solo es parte de una operación que trata de mostrar los cambios directos de lo literario en función de un conjunto de avatares específicamente sociales, sino que también trata de mostrar la novedad crítica por el lado del contenido, de la mera mención, antes que por un posicionamiento específico de la forma. O mejor, el posicionamiento crítico específico es este no-posicionamiento:¹ apenas un mero registro de la existencia de un conjunto de obras, reunidas como si fuesen viñetas del estado literario de las producciones nacionales en el presente, antes que un intento de poder encontrar conceptos que engloben a esas producciones y permitan hacer observaciones un poco más incisivas.² Frente a este diagnóstico, nos proponemos en el presente trabajo poder pensar una relación entre un determinado léxico crítico de lo “novedoso” y las disposiciones formales de cuatro novelas argentinas editadas en el siglo XXI para entender, al menos en una posible línea de progresión, ciertas relaciones diacrónicas posibles, bogando por una eventual relación de esa diacronía con aquello que viene siempre acompañando cualquier (discurso de la) tecnología: el “yo”.

› *Lecturas fantasmales: de Alejandro López a Pola Oloixarac*

No puede dar nombre a la urgencia que se gesta deliciosamente tras su telón de pensamientos. Para él, todavía soy un espectro merodeando un bastión de contingencias

Oloixarac, 2008: 75).

La novela de Alejandro López, *Keres coger = guan tu fak*, editada en el año 2005, presenta en su estructura una particular idea de lo que las operaciones de lectura del siglo XXI implican para el entramado literario. A través de una sucesión de conversaciones vía chat, los dos personajes

1 Coincidimos, en alguna medida, con el diagnóstico que da Damián Selci en su comentario al libro de Sarlo aparecido en la versión digital de la revista *Otra Parte*. cfr. Selci, 2013.

2 Lo cual, a nuestro juicio, implica una segunda hipótesis: que la conceptualización “fuerte”, en muchos casos, se destina a los proyectos historiográficos. El problema de la hipótesis es su generalidad: ¿acaso no toda intención historiográfica tiende a la postulación de conceptos generales? Y, en el caso de que en la crítica local haya una tendencia particular a la historiografía: ¿qué relación guarda ese citado proyecto con la particularidad de la crítica, con su carácter “puntual”?

centrales, Ruth y Vanessa, van desanudando una trama de cierto tipo policial que hace descansar su fuerza en el diálogo. Casi a la manera de la forma instalada por Manuel Puig en diversas novelas, como *Cae la noche tropical*, todo el argumento se va desplegando siguiendo la errática línea de conversaciones triviales. Lo que podría ser considerado “novedoso” está supeditado a dos lógicas que tienen larga historia en la literatura: la forma dialógica y la forma policial. Lo “tecnológico” opera estrictamente como medio, eslabón obligatorio para poder vincular estas dos instancias formales. Ese componente tecno-comunicativo no es fetichizado en tanto novedad como algo que debe presentarse a la lectura y ofrecerse como rasgo distintivo. El medio no es el mensaje.

En líneas generales, la novela está mucho más preocupada por mantener la estructura del enigma antes que por insistir en el intercambio de chat. Inclusive, la aparición de correos electrónicos con imágenes como archivos adjuntos son, ante todo, una pieza más del enigma.³ Lo que realmente moviliza a la historia, lo que la conmueve, es la posibilidad de conseguir un diccionario de claves que permita introducir no el léxico de la novedad, sino la clave particular que le permitirá a uno de los personajes sobrevivir en un nuevo mercado de cuerpos: el norteamericano. Ese glosario predispone a todos los personajes a encarar la figura de un lector posible, alguien que tiene que saber cómo leer los pedidos y cómo actuar en consecuencia o, en última instancia, cómo ofrecerse a la lectura. Dos operaciones de lectura aparecen como organizadoras de la trama policial: la lectura del diccionario que cierra la novela y la lectura como modo de comunicación entre estas subjetividades en construcción: el diálogo vía chat implica una lectura constante que, inclusive, es víctima del enigma policial que funciona como tema. O sea, hay momentos del intercambio dialógico que se transforman en “motivos”⁴ de la temática policial:

vanessavip969@hotmail.com dice:

vomite sangre mal

[...]

ruthyta@hotmail.com dice:

te hisiste ver?

hola

vena estas ai

vane no me hagas esto voluda

3 La estructura de enigma es algo que Sarlo considera como una deficiencia de la obra, regida por un tono costumbrista que la lleva inevitablemente al (¿supuesto?) conformismo de la cultura de masas: «Una literatura al día con la cultura de las diferencias quiere parecer desprejuiciada y burlarse de la “buena” literatura. Pero al ser tan correcta y previsible, representando lo que legitimó antes la televisión, pierde toda capacidad de escandalizar» (Sarlo, 2007: 467).

4 Usaremos el concepto de “motivo” tal como lo entiende Tomashevski: “El tema de una de las partes no analizables de la obra se llama motivo” [2008: 276]. Sin embargo, no dejaremos de señalar que es una noción que ha tenido sus avatares particulares, sobre todo, en la recuperación que la lectura de “Temática” del ya citado formalista ruso y de Morfología del cuento de Vladimir Propp ha tenido en el ámbito académico francés, con Barthes y Greimas a la cabeza.

vane estas?
accordate que esta todo bien
es ansiedad no +
vos siempre fuiste delicada del estomago
vanessavip969@hotmail.com dice:
vomite de nuevo boluda [sic] (López, 2005: 14).

En definitiva, Vanessa y Ruth aparecen siempre como personajes preocupados por sus cuerpos y por el cuerpo del otro: su problema es un problema de construcción y mostración por fuera del espacio del chat. El problema de la lectura y de la colocación de un “lector fantasma” que pueda leerlas adquiere carácter central en una novela que, además, sigue la lógica del enigma, algo que no solo corresponde al género policial, sino también al fantástico, o mejor, al relato de fantasmas: ¿qué mejor fantasma que ese “yo” en proceso de construcción? “Saber leer” aparece luego como un saber construirse y presentarse.

Si el cuerpo es el punto de anudamiento de estas subjetividades⁵ en construcción, *Las teorías salvajes*, de Pola Oloixarac (editada en 2008) no es solamente una disposición de cuerpos no erotizados, sino también una sucesión de formas genéricas sin preponderancia, colocadas en serie, digamos, fuera de toda jerarquía, a diferencia de la lógica bicéfala de López, en donde forma dialógica y forma policial se anudan a partir del recurso a la forma tecnológica o, estrictamente, “tecno-comunicativa”. Kamtchowsky, posible protagonista, reparte su tiempo entre diversos saberes puestos en relación de continuidad, algo que bien podría ser esta pérdida de jerarquía específica que mencionábamos y que, para Sarlo, eran signo de una rabiosa contemporaneidad. Lo no erotizado de los cuerpos que desfilan en las páginas de la novela responde a esta intención de mostración absoluta que, por momentos, tiende a la obsesión por la imagen (por eso, la incrustación de ciertas fotografías como parte del texto) y, por otros, a la fuerza del discurso de lo pornográfico que responde a una obsesión diferente, a la obsesión de la organización neurótica: de poses, de formas, de géneros. Lo que podría aparecer como una sucesión no jerarquizada de fragmentos textuales ahora se revela como presa de otra lógica: la disposición obsesiva de lo variado en los límites de un orden, en este caso, del libro. Orden que, por otro lado, tiende a la circularidad de una revolución en su sentido “frío”, no político, sino sexual-cosmológico (y, se agrega a la serie, democrático):

El sexo es un sistema estable de formas egoístas que giran alrededor del sol de la vanidad. El espíritu de intercambio de la promiscuidad propone una nueva versión del mito fundacional de la democracia [...] Sólo ahora, despolitizada de zanahorias teleológicas, completamente fría y pura, la revolución sexual retoma el sentido verdadero de las revoluciones de Copérnico —el instinto conservador de la vanidad como triunfo estético y moral de la democracia (Oloixarac, 2008: 87).

⁵ Por el momento, no mantendremos una distinción entre “sujeto” y “yo”, oposición que recuperaremos en la conclusión.

Tanto la novela de López como la de Oloixarac revelan dos miradas fantasmales, dos modos de lectura, que organizan lo aparentemente disperso. En López, como dijimos, la clave-glosario. En Oloixarac, la mirada neurótico-pornográfica que acumula, ordena y etiqueta. El centro-fantasma de su novela sería esta “vanidad” de la construcción de un “yo”, operación que aparece una y otra vez en cada capítulo y, sobre todo, en los avatares de Kamtchowsky, no tanto protagonista como personaje recurrente. En toda la novela hay un placer de la lectura en tanto índice de un “yo” en construcción: hay que tener lecturas y saber exhibirlas para poder conformarse. Pero ese centro vanidoso es también un no-centro, lo que repercute en la lógica de la secuenciación, de la disposición de las lecturas, las percepciones y los hechos en una misma serie no-centrada (después de todo, *vanitas* en latín significa ‘en vano’, es decir, “sin efecto”). En López, por el contrario, esa centralidad responde a un género que, de manera redundante, *ordena el orden* (en este caso, la forma policial, la intriga). Lectura de enigma, lectura del orden: ¿hasta qué punto pueden ser pensados bajo la idea de la mención de formas de escritura tecnológica como el chat, el blog o el correo electrónico? Muy por el contrario, las operaciones de lectura no responden necesariamente a las lógicas presentadas por estas tecnologías, sino que siguen los principios de organización que funcionan en la novela en tanto novela –podríamos decir, la mezcla y la constante incorporación de géneros–: lo literario aparece aquí en el modo de lectura de los personajes que, por extensión, se convierte en una lógica del texto mismo. No leer esas mediaciones es caer en una modalidad de la afección directa de lo social en lo literario, hasta el punto de leer en clave de subjetividades empíricas (¿“bellos” fantasmas?) disposiciones literarias:

Las teorías salvajes muestra lo que se puede hacer con lo que se aprendió en la Facultad, o sea que, a su modo, es un panegírico del mundo universitario que ha convertido a una mujer joven y bella (narradora, personaje, conste que no digo autora) en una especie de monomaniaca para quien lo erótico se consume o consuma en la pasión filosófica y viceversa (Sarlo, 2012: 76).

› ***Lo representado en la representación y el Deseo de Lectura: Sánchez Mariño***

Cuando pasen los días o el tiempo que tenga que pasar, cuando el nivel de la literatura ya no opere entre lo que debe ser escrito y lo que él quiere escupir, podrá entonces el enamorado no correspondido [...] ponerse a escribir sobre aquellos sentimientos con la ilusión de que destilar cierto cinismo sobre su propia inocencia termine por convertirlo en hombre.

(Sánchez Mariño, 2014: 93).

Si el problema central de la relación entre modos de lectura, literatura y tecnología aparece siempre encarado bajo la lupa del posicionamiento de la subjetividad, ya el propio título de la novela de Joaquín Sánchez Mariño, *Mi tonto, ansioso, equivocado yo*, insiste sin ningún tipo de repliegue en el gran problema a tratar en el texto: el “yo”. Bajo una lógica narrativa a tres tiempos, encarados sospechosamente por el mismo personaje que se divide en tres yoes diferentes, la novela trata de seguir los avatares de un “chico” que se obsesiona por lo que puede llegar a escribir en el “Muro” Clara, su objeto de deseo (primera línea narrativa); el diálogo de un padre, veterano de Malvinas, con uno de sus hijos (segunda línea narrativa) y, finalmente, el relato en primera persona de un personaje que decide llevar adelante un viaje por Europa para olvidarse de “Clara”, pero que alimenta la fantasía de un encuentro a través de un conjunto de cartas que se envían a lo largo del viaje del narrador (tercera línea narrativa). A su vez, cada una de esas líneas plantea una contrapartida que funciona como un Gran Otro —en términos lacanianos— al cual se le rinde un tributo particular, el de la escritura. Esos Otros movilizan el acto de escribir ya sea en función de transcribir un diálogo y organizar una memoria, someterse a las ambigüedades y tensiones de una escritura en el “Muro” (de Facebook: ¿posible eufemismo?) y destinar una carta en donde, también, se organicen las peripecias del viaje. Por eso, no escribir implica culpa, concentrada, sobre todo, en el primera línea narrativa. Además, cada espacio de escritura supone, obligatoriamente, una superficie en donde se escribe: la memoria y la carta, en el caso de la primera y la tercera línea narrativa, respectivamente, son territorios claros y hasta “tradicionales” de escritura (en el sentido de que no reciben el mismo tipo de interés frente a la mirada fetichizadora de la novedad), mientras que el “Muro” es esa nueva superficie que, a su vez, presenta una división interna sobre la cual nos detendremos con mayor atención, ya que allí se encuentra la clave de los modos de lectura internalizados en la novela. El siguiente esquema permitirá ver las tres líneas narrativas con mayor claridad:

Novela	Línea narrativa y formas genéricas	Otros	Superficie de escritura
	Diálogo del padre (veterano de Malvinas) con el hijo.	Padre (Madre-Cristina)	La memoria
	Relato impersonal del presente de enunciación (el “chico”).	Clara	El “Muro”: –real

			-imaginario
	Relato de viajes y forma epistolar.	Clara	La carta

Frente al “Muro” real, dijimos, se opone uno imaginario, que cambia la lógica del primero en función de una radicalización de sus condiciones y procedimientos usuales. Leemos en Sánchez Mariño:

¿Y si todos hicieran lo mismo? ¿Si citaran infinitamente las oraciones necesarias y se las guardaran en la intimidad? Es decir, si las citaran sólo como un susurro inaudible que no tiene ningún sentido, como las frases que releemos en voz baja para fijar en la memoria. ¿No sería acaso más lógico? Un Muro como de espejos que nos recuerda quiénes somos pero no se lo muestra al mundo, porque si lo mostrara sería corregido, adaptado a un avatar perfecto. [...] una red social donde se pueda contar lo que se hace con la única condición de que nadie se entere [...] (Sánchez Mariño, 2014: 63-64).

El tipo de lectura que el texto propone en torno al “Muro” es, a su vez, el colmo de la lectura, la lectura como Deseo de Lectura (con mayúscula), como una lectura inagotable que siempre estará destinada a la búsqueda y el desciframiento ya no de lo que se encuentra en una superficie determinada, sino en toda superficie: una lectura global. Por eso, lo que “angustia” al relato, al triple relato, al Deseo de Lectura, es una sola pregunta que se vuelve insistente y obsesiva: ¿cuál es el contenido de la representación? ¿Cuál es el espesor de lo representado? ¿Qué es lo representado en la representación? O sea, en cada escritura leída queda en suspenso la posibilidad de que eso escrito “contenga” algo, recuperando la siempre compleja metáfora de la comunicación como transporte de un contenido. Así, el narrador de la segunda línea de narración puede inquirir, por ejemplo, sobre “lo olvidado del olvido” (Sánchez Mariño, 2014: 62), formato de pregunta que tiende a agujerear lo escrito para hallar el “tesoro” de la significación, del contenido. En ese sentido, es esperable que en la contraposición imaginaria del “Muro” prime ese contenido incomunicable que tiende al silencio, a esa dimensión significativa totalmente individual que pierde su rasgo de sociabilidad, que se convierte en masa amorfa de significado en tanto no comunicable, esto es, pura potencia de significado. El “silencio”, en definitiva, es la escritura de ese contenido imaginario, es la escritura que se pliega sobre todas las superficies, es, también, aquello que significa y no significa al mismo tiempo, no por ambigüedad, sino por paradoja: comunica lo incomunicable.

¿Qué pasa con el Gran Otro en esta lógica? El nombre que reúne toda posibilidad de Otredad en la novela, es decir, aquello que habilita a las tres líneas narrativas, es la figura del “lector ideal”. Leemos en *Mi tonto, ansioso, equivocado yo*:

Empecé a pensar que todos estamos constantemente hablándole a alguien, con mayor o menor conciencia. Todos tenemos, de a uno por vez y en constante rotación, un lector ideal que imaginamos que nos está mirando. Algo así como la tortura pero dulce, vivir para sostener una apariencia que en realidad es nuestra forma (Sánchez Mariño, 2014: 82-83).

El problema de la novela es el de ser leído, es el de convertirse en escritura para ser

interpretado por ese Gran Otro que socave el contenido secreto que imaginariamente se alberga en cada uno de los personajes. Por esa, la contraposición entre los dos tipos de “Muros” revuelve todo el sistema escriturario-interpretativo del texto: tal como indica Lacan en su seminario *La relación de objeto*, esa contraposición entre lo Real y lo Imaginario solamente puede ser entendida bajo un solo nombre, el de “frustración”.⁶ Los dos “Muros” enfrentados fundamentan una imposibilidad por parte del “yo” (construcción anhelada por cada una de las líneas narrativas, esto es, un “yo” integrado) que es la de acceder plenamente a un contenido albergado por cada escritura, lo cual, dentro de lo planteado por el texto, sería el modelo ideal de lectura. Por eso podemos hablar de “personajes frustrados”: no pueden acceder a ese contenido, no pueden generar un nuevo relato que articule, en una nueva forma, eso que se sabe (y se desea) inaccesible, por eso hay Deseo de Lectura. Ese imposible es denunciado en la novela de una manera contundente: el “yo” afirma “no soy bueno resumiendo” (Sánchez Mariño, 2014: 38). La lectura es inagotable, en alguna medida, porque es imposible, como el “Deseo” “satisfecho”.

› *Fatiga, hiperestesia, droga: Juan Moretti*

Y quizás lo único que tengo para mí es eso con lo que evito identificarme: aburrimiento y miedo
(Moretti, 2014: 121).

Desvío, de Juan Moretti, es una novela que se sostiene a partir de lo que, en un primer momento, al menos, podemos llamar una puesta en suspenso. Nicolás, protagonista y narrador, empieza y termina el texto a partir de una ausencia fundamental en su vida de todos los días: la pérdida de un celular que le da acceso rápido a Facebook. La primera diferencia específica que surge entre la novela de Sánchez Mariño y la de Moretti es la libertad de poder nombrar a la red social con el sustantivo propio correspondiente, sin ningún tipo de ambigüedad o eufemismo, lo cual implica una adopción de esa red social como parte del tejido de lo cotidiano: no habrá contraposición imaginaria, sino un abierto intento de sumergirse en lo “real” (que, como sabemos, también termina en la frustración y es otro modo de lo imposible). La caracterización de esa práctica suspendida es el reconocimiento de una forma “cotidiana” de desprenderse de lo cotidiano, o sea, otra paradoja, otra lógica cuya sinrazón está presente sin ser del todo evidente:

[El celular] No enciende. Ahora me acuerdo, sí, cuando el Mono me alcanzó el celu rompí a putear

⁶ Cfr. “La dialéctica de la frustración” en Lacan, 1994. “¿Qué forma de relación es la que está en juego en la frustración? Introduce, manifiestamente, la cuestión de lo real” [64].

porque lo compré por canje y no tengo seguro, y si me compro uno nuevo se me va a terminar la plata de la indemnización que vengo dosificando. [...] “Autista” me dice en el bar cada vez que me ve muy sumergido en la pantalla, entre siete y quince veces por noche (Moretti, 2014: 19)

Lo que el narrador reconoce como pérdida es la posibilidad de una lectura de las novedades de sus contactos en Facebook, lo cual refuerza el título de la novela no solo como un “desvío”⁷ topológico-geográfico, sino como un suspenso de lo usual que habilita a lo novelístico: la historia puede ser contada porque no tiene nada que ver con lo que sucedería normalmente. Es “extra-ordinario” no estar conectado a Facebook de la manera en la que se reconoce que se suele hacer, por eso hay relato. Como se confiesa al final de la novela: “Fueron días raros, pasaron cosas y al final no hice nada” (Moretti, 2014: 134).

Esa puesta en suspenso, estrictamente, no debe ser considerada como meramente accidental, es decir, no podemos leerla solamente como un momento más dentro de la supuesta peripecia del personaje protagonista, sino que es necesario colocarla en otra serie para entender el modo de construcción de ese “yo” en el texto y poder ponerlo en sintonía con las observaciones hechas de las novelas anteriores. Desprendido de la posibilidad de lectura inmediata de Facebook (que es, después de todo, uno de los elementos que sostienen toda red social: la posibilidad fenomenológica de lo inmediato, casi diríamos, de lo intuitivo), Nicolás se sumerge en su propia existencia y procede a realizar una lectura obsesiva de cada una de las cosas que lo rodean, saliendo del “autismo” de la lectura en Facebook y participando de la lectura del detalle de su existencia, de lo que hace a su vida. No tener celular es solo poner en evidencia el ejercicio mismo de lectura, debido a que se ve forzado a cambiar de objeto, a leer otra cosa. Nuevamente, aparece ese Deseo de Lectura, solo que codificado de otra manera: lo que se lee es la propia consciencia, la propia línea de percepciones y pensamientos que hacen al personaje y que están claramente reforzados por la presencia de un narrador en primera persona que nunca suspende su subjetividad, no anhela la neutralidad, califica, opina, considera. En lugar de “neutralidad”, entonces, hay otro deseo, el *Deseo de lo Neutro*, ya analizado por Barthes en su seminario *Lo neutro* de 1977-1978. No es callarse, no es el silencio, sino su postulación, la presentación de una posibilidad; “Neutro = postulación de un derecho a callarse, de una posibilidad de callarse” (Barthes, 2004: 69). Por eso es “Deseo” y no satisfacción o completitud. Por eso Nicolás puede aceptar tanto el Deseo de lo Neutro como ese Deseo de Lectura que lo lleva a ensimismarse y detallar metódicamente cada una de esas acciones o pensamientos que

7 Quien mejor ejemplifica este modo inicial del “desvío” es el personaje del Rasta. Pasamos del nombre de su bar, “*Desvío*”, justificado como un espacio de pasaje (“*Por eso para él esta ciudad es un desvío, y por eso hace una década que vive como inquilino*” [Moretti, 2014: 19]), al contundente deíctico “*Acá*” que cierra la novela (*Se ve el cartel del bar, que se llama Acá.* [Moretti, 2014: 135]).

llenar su consciencia sin necesariamente verbalizarlos: es un silencio accesible, es posible leerlo. “Divago mucho en mis pensamientos, pero no digo ninguna de estas cosas que pasan atrás de mis ojos” (Moretti, 2014: 100). Aquí hay una oposición al “silencio trascendental” de la novela de Sánchez Mariño: el de Moretti es un silencio posible, es un silencio cuyo contenido es posible de captar, de entender.

En ese espacio suspendido entre la pérdida y la recuperación de su celular, además de la adopción de un carácter relativamente tangible de los dos Deseos (el de lo Neutro y el de Lectura), aparecen dos formas de lo subjetivo que acompañan este supuesto “descubrimiento”. A la primera forma la podemos llamar el carácter de “fatiga”, en tanto adoptado distanciamiento de la lógica social. A la segunda forma la podemos denominar “hiperestesia”, esto es, grado de mayor consciencia de las percepciones y los pensamientos, algo que va acompañado con el discurso de la droga, de su consumo y de sus usos. Pasemos a definir de una manera un poco más incisiva estas formas de lo subjetivo.

Barthes define la “fatiga” como una especie de estado de excepción del “yo”, en donde el sujeto plantea una distancia racional con respecto a las prácticas sociales en las cuales está sumergido, quedando en evidencia aquello que conforma a ese “yo”, y puede operar sin relación inmediata con lo social. Una verdadera “pose de artista” que en la novela de Moretti ejerce Nicolás y que bien podría servir para clasificar al triple “yo” de la novela de Sánchez Mariño. Leemos en Barthes:

Entonces, la fatiga no está codificada, no es obvia = funciona siempre en el lenguaje como una simple metáfora, como un signo sin referente (cf. la Quimera) que pertenece al campo del artista (del intelectual como artista) → inclasificado, por ende, inclasificable: sin lugar, sin ubicación, insostenible socialmente [...] → fatiga = reivindicación agotadora del cuerpo individual que pide el derecho al descanso social (que la sociabilidad en mí descansa un momento = tema tópico de lo Neutro) (Barthes, 2004: 63).

Un “descanso social” que vuelve evidente los mismos hilos que ligan al “yo” con el “otro” en el marco de las relaciones de grupo, de las amistades, de los vínculos familiares, pero que no es una caracterización del “Gran Otro” que aparecía en Sánchez Mariño. No se anhela ser leído; el “yo”, en un ejercicio redundante, se lee a sí mismo. Por eso, mientras que en *Mi tonto, ansioso, equivocado yo* la escritura era una deuda a pagar, lo que se ofrecía al “lector ideal”, en *Desvío* la escritura es algo que el “yo” se da a sí mismo, cuyo significado es sonsacado por el propio “yo”, conformando así una novela de consciencia, una novela de la interioridad.

La “hiperestesia” del estado de droga no solo tiene que ver con el consumo de diferentes sustancias que lleva adelante Nicolás, sino, específicamente, con los estados de consciencia que, como bien designa Barthes, no funcionan como alejamiento de la realidad, sino como un modo de sumergirse de lleno en sus detalles. Por eso, la droga por excelencia

en el texto de Moretti es esta consciencia (referencia al “yo” por el “yo”, redundancia) que vuelve a todo evidente, numerable y compulsivamente catalogable. Indica Barthes: “tomar la consciencia (imagen antidroga) como si fuese ella misma una droga, bajo simples condiciones de exceso → la consciencia excesiva, hiperestesia consciencial” (Barthes, 2004: 149).

La fatiga, como toma de distancia de lo cotidiano, y la “hiperestesia consciencial”, como descripción obsesiva de la realidad, son dos pilares del “yo” del personaje de *Desvío* que buscan poner a prueba lo social, el discurso en torno a lo que se debe y no se debe hacer, podemos decir, la moral como forma predominante de la sociabilidad. Enterrar a su tortuga muerta, “Data”, y tratar de asesinar a una vieja, “Beba”, son dos índices de la misma puesta a prueba, del mismo desafío del “yo” a las formas de sociabilidad y de reconocimiento, de densidad de “Nicolás” frente a todo “otro” posible. El Deseo de Lectura se orienta, entonces, hacia dos superficies diferentes: el “yo” y la “moral”, que es lo que se termina leyendo siempre, sobre todo, en la medida en que el “yo” quiere imponer su perspectiva a lo social. Leer lo bueno y lo malo, leer las opiniones personales y buscar transformar eso individual en lógica social es, en última instancia, la acción determinante de ese “tiempo sin celular” de Nicolás. El “autista” que deviene “psicótico activo”, podríamos decir.

› *Conclusión: modos de lectura*

El hecho de que las cuatro novelas recalquen en operaciones de lectura como modos de disponer su propio “ser novela” revela, en última instancia, la necesidad de pensar un panorama de la producción narrativa contemporánea que no caiga en una rápida fetichización de la novedad. La presencia de “nuevos” modos de lectura en su entramado responde más a una mención marginal antes que a la colocación como centro de esas novedades: si bien Oloixarac parecería la más cercana a una tipificación de tal estilo, aún así hay mediaciones dentro de la estructura de *Las teorías salvajes* que solo pueden ser patrimonio de una obra literaria que demanda el retardamiento, la distancia y la oblicuidad de su referencia a lo social.

Las obras de Moretti y de Sánchez Mariño presentan un panorama muy diferente al que críticamente parecía cerrarse en torno a las obras de López y Oloixarac. En principio, la dimensión corporal que aparecía fuertemente en las novelas de los dos últimos está relegado a un segundo plano en *Desvío* y *Mi tonto, ansioso, equivocado yo*, novelas que se ocupan más de estados de consciencia (y de silencio) antes que de corporalidades dada a la vista, a la mostración. Luego, ya no estamos frente a la preocupación por la novedad y su

relación con lo novelesco, sino que estamos sumergidos en una lógica literaria que, en tanto tal, trabaja sobre la dimensión del Deseo (puesto así, en mayúsculas, siguiendo aquí a Barthes y a su adopción crítica de ciertas “novedades” psicoanalíticas). El *Deseo de Lectura* en Sánchez Mariño y el *Deseo de lo Neutro* en Moretti mantienen sin agotar totalmente una serie de disposiciones que comprometen al “yo” y lo transforman en verdadero territorio de lectura: el que lee se lee a sí mismo, en ese ejercicio redundante que o divide o integra de manera “hiperestésica”. Si, siguiendo a Lacan, “yo” y “Sujeto” no son lo mismo, entonces bien podemos entender por qué es importante deslindar el Deseo de cualquier tipo de asunción con nombre propio de eso deseado. Para decirlo de otra manera, “Nicolás” no es el que “desea” lo Neutro o la Lectura, sino que hay algo que participa de ese Deseo como un “no-yo” que se vuelve sobre el “yo” en tanto leído. Leer al “yo”, leer los modos de construcción de ese “yo”, desde los mecanismos de las redes sociales, pasando por la melancolía del género epistolar, la puesta en suspenso de la moral o la “plusvalía” de consciencia... La lectura es lo suficientemente narcisista como para entender que la novedad, si opera, solo lo hace desde la mínima diferencia que la literatura en tanto discurso puede aportar, desde la sutil formalización, no desde la tematización que tiende al fetiche (que, como se sabe, completa imaginariamente una ausencia). Allí hay algo que es nuevo porque es ya conocido, porque ya trabaja sobre algo que ya estaba: la lectura “a lo Facebook” del “yo” insiste sobre modos de lectura ya existentes. ¿No será, entonces, que esa insistencia en los modos de lectura de las cuatro novelas es una forma de señalar el territorio en donde esa novedad formal puede aparecer? ¿Qué su novedad sea insistir en el territorio en donde lo radicalmente nuevo va a emerger, sin darle (todavía) nombre?

En definitiva, no se puede entender críticamente la producción literaria en función del mero ingreso de un léxico tecnológico, sino que, a través de un análisis cuidadoso de sus procedimientos, quizás, de manera tenue pero no por eso menos efectiva, se pueda percibir el verdadero fantasma que obsesiona a todo discurso crítico: el del “yo” y su novedad.

Bibliografía

- Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lacan, J. (1994). *Seminario 4. La relación de objeto. Tr. Enric Berenguer*. Barcelona, Paidós.
- López, A. (2005). *Keres cogere? = guan tu fak*. Buenos Aires, Interzona.
- Moretti, J. F. (2014). *Desvío*. Buenos Aires, Milena Caserola.
- Oloixarac, P. (2008). *Las teorías salvajes*. Buenos Aires, Entropía.
- Sánchez Mariño, Joaquín (2014). *Mi tonto, ansioso, equivocado yo*. Buenos Aires, Letras del sur.

- Sarlo, B. (2007). “¿Pornografía o fashion?”. En: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (2012). “La teoría en tiempos de Google (Pola Oloixarac, Las teorías salvajes)”. En: *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires, Mardulce.
- Selci, D. (2013). “El problema del juicio. Sobre ‘Ficciones argentinas’, de Beatriz Sarlo”. *Otra Parte Semanal*. En línea: <<http://revistaotraparte.com/semanal/discusion/el-problema-del-juicio-sobre-ficciones-argentinas-de-beatriz-sarlo>> (Consulta: 31-01-2016).
- Tomashevski, B. (2008). “Temática”. En Todorov, T. (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI.

El autor

Fernando Bogado es doctorando en Literatura por la Universidad de Buenos Aires (UBA), dirigido por el licenciado Jorge Panesi. Licenciado en Letras con orientación en Teoría Literaria por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Lengua y Literatura por la misma institución. Becario Conicet de Doctorado por el proyecto “Pruebo otras lenguas”: figuraciones autorales en la literatura argentina y su lectura crítica en el campo cultural del período democrático 1983-2013. Es ayudante de primera con dedicación simple en la cátedra de Teoría y Análisis Literario “C” en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Escritor, editó en 2014 *Jazmín paraguayo. Poesía reunida 2014-2006*, libro que reúne su producción poética hasta la fecha.

Para citar este artículo:

Bogado, F. (2015). “El ‘lector ideal’. Modos de configuración del lector y la lectura en la narrativa argentina del siglo XXI”. En Casanovas, I., Gómez, M. G. y Rico, E. J. (eds.), *Actas de las III Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. ISBN: 978-987-3617-99-7.