

EL AUTOR Y EL ESCRITOR:
EN LA PAUSA, DE DIEGO MERET

*Alexandra Saavedra Galindo**

Toda ficción es autobiográfica. No hay nada más autobiográfico que la ficción, ni nada más ficticio que la autobiografía.

OLIVIER PY

Una de las inquietudes más interesantes que se suscitan al interior de *En la pausa* (2009), de Diego Meret, se relaciona con el momento en que el escritor adquiere la conciencia de su condición de autor. Una inquietud, por cierto, que no es ajena al interés que, durante el ya lejano decenio de 1960, representaron en el mundo de la academia y de la teoría literaria, las reflexiones relativas a «La muerte del autor», en 1968, anunciada por Roland Barthes, y a las que añadiría, en 1969, Michel Foucault su ensayo «¿Qué es un autor?». En el caso de esta obra argentina, *En la pausa*, de Diego Meret, la inquietud no solo la despierta la figura del autor, contemplado desde fuera, por críticos y estudiosos, sino que se aborda el problema de la figura del autor desde el interior, en su vida textual; la configura una vez más, abarcando, simultáneamente, el lector y el texto, y añade una preocupación que ya había despertado el interés de los románticos: qué quiere decir que una persona quiera convertirse en escritor y, muy especialmente, cuál es el sentido y la importancia de la aparición en la conciencia del escritor de su condición de autor. La tematización

* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México.

del sujeto que escribe, como parte de la trama argumental, abre una vía subjetiva para la valoración de la figura del autor. Pero es una vía diferente de aquella de la presunta glorificación del autor, una glorificación que suele asociarse al Romanticismo, especialmente en lo relativo a la cúspide de lo que se supone que era la pirámide de valoración del autor, pues en ella se situaba al genio.

La reflexión teórica ha traído a la creación un motivo literario, la autoría, que, aunque no es enteramente nuevo, es decir, nuevo como asunto literario, pues se plantea ya en obras como *Don Quijote*, ha tenido la fortuna de transformar un conjunto de reflexiones en un asunto propio del relato y de la narración: el sujeto, la instancia desde la que se escribe, se ha convertido en el último tercio del siglo XX en un elemento más de los argumentos de relatos y narraciones. La consideración del sujeto, en términos absolutos, sociales, incluso filosóficos, ha sido motivo de interés y preocupación en el siglo XX, el sujeto de la literatura también ha sido examinado desde el campo de la teoría. ¿Es el sujeto de la literatura el autor?, ¿lo son las configuraciones ideológicas que confluyen en la creación del concepto de autor y el de autoría?, ¿lo es la sociedad representada a través del lector?, ¿es la lectura el sujeto?, ¿lo es la historia?, ¿lo es la formalización retórica en medio de la cual el autor es, sencillamente, un efecto del texto al que se convierte en pieza central del sistema literario? Pudiera parecer que estas reflexiones y estas interrogantes son demasiado áridas y abstractas para figurar como parte del argumento de una obra literaria. Sin embargo, una fracción relevante de la narrativa del último tercio del siglo XX ha incluido, como parte del desarrollo argumental, consideraciones que, a su vez, incluyen en la trama de la novela al escritor o al autor que redacta la obra en la que estos se convierten en pieza en la que se integran lo autobiográfico y lo ficcional. Los escritores han querido reflejar en la figura del autor una de las más señaladas preocupaciones contemporáneas.

Además de las reflexiones que durante el decenio mencionado llegaron de la mano del interés y acaso obsesión por el texto, despojado de adherencias sociales, libre de reduccionismos psicobiográficos, sujeto por enrevesadas madejas de implicaciones ideoló-

gicas, etc., consecuencia, a su vez, de una percepción de la lengua como entidad autónoma y abstracta que todo lo abarcaba; además de todo esto o después de todo esto, hubo diferentes escuelas de análisis que se orientaban al estudio de la naturaleza retórica de la obra. Los estudios de narratología convirtieron la figura del autor en una preocupación más dentro del texto. Si la figura del autor era una consecuencia del propio texto que podía aparecer en el interior de este, en pocos lugares era más visible su retórica, su morfología y su posibilidad, sus límites, que en el caso de escritos autobiográficos, intencional y formalmente ficticios o no.

Desde que en 1977 Serge Doubrovsky empleó el término *autoficción* como guía que sirviera para entender de forma correcta su novela *Fils*,¹ es decir, para explicarles a sus lectores una serie de hechos de la novela que coincidían con su propia vida, tanto la academia, como la crítica y, un poco más adelante, también los escritores, volvieron a mirar con interés la expresión del *yo* en las obras narrativas. El término de Doubrovsky fue acogido con rapidez y propició que se inaugurara un debate que reunió diversas manifestaciones en las que el *yo* se insertaba en la narrativa. Piénsese, sin embargo, que, unos diez años antes de que se inaugurara formalmente el problema teórico de la autoficción, la literatura ofrecía ya ejemplos recientes y sobresalientes de la insatisfacción relativa a las fronteras de los géneros literarios. Kenneth Rexroth, el poeta estadounidense, había publicado su *Novela autobiográfica (An Autobiographical Novel)* en 1966. Este tipo de relato o de prosa artística, que se ha denominado como literatura del *yo*, comprende obras que suelen describirse o clasificarse como autobiografías, biografías, novelas autobiográficas, ficciones autobiográficas y autobiografías ficticias. La sola enumeración de un repertorio descriptivo, que no agota el catálogo, da una idea aproximada del interés. Y aunque, en cada caso, suele ha-

¹ La definición que ofrece Doubrovsky se encuentra en la cuarta de cubierta de la novela. En ella, el autor explica que su obra es una «ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere autoficción por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje» (Doubrovsky 1977: cuarta de cubierta).

ber una serie de rasgos y características que delimita a cada una de sus expresiones, su uso, su función y su conveniencia metodológica, también es cierto que hay zonas de contacto, con sus apropiaciones, roces, erosiones y rechazos entre ellas que dificultan, aún más, las ya complejas propuestas de escritura que se incluyen en este tipo de géneros y subgéneros.

Tras la acuñación del término *autoficción* y tras algunos de los planteamientos de Philippe Lejeune en *Le pacte autobiographique* (1975), especialmente los que se refieren a la posibilidad de que haya una identidad nominal compartida entre el protagonista, el narrador y el autor de una obra, se empieza a considerar que el lector de los textos autoficcionales suele mantener una relación diferente con ellos, con los textos, una relación, si se quiere, diferente de aquella con la que se construyen narrativas más tradicionales; es decir, el lector debe establecer un pacto de lectura que se desvía de los pactos de lectura tradicionales. Siguiendo los planteamientos de Lejeune, Manuel Alberca afirma que los pactos de lectura se presentan como una comunicación entre autor-texto-lector, y que en el caso del *pacto autobiográfico* el texto se percibe de forma diferente:

[...] el texto establece una relación contractual en la que el autor se compromete ante el lector a decir la verdad sobre sí mismo, es decir, le propone que lea e interprete su texto conectado a principios que discriminen la falsedad o la sinceridad del texto [...] En pocas palabras, el autobiógrafo pide al lector que confíe en él, que le crea, porque se compromete a contarle la verdad (Alberca 2007: 66).

Sin embargo, en lo que se refiere al *pacto novelesco o de ficción*, se otorga al lector mayor libertad para preguntarse si lo que se cuenta en la obra hace parte o no del universo ficcional. El lector adquiere, bruscamente, una libertad, de la que anteriormente no gozaba, que le permite ejercer su capacidad de juicio y discriminación sobre la realidad de lo que está leyendo. La atención del lector, comenta Alberca, siguiendo a Lejeune, no está tan fija en el autor, y en la información que conozca de él, la que coincida con la que se le presenta dentro del relato, sino en la historia que se le cuenta. «El novelista

comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosias que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así el autor se distancia y se desidentifica de su narrador y de los personajes de la novela» (Alberca 2007: 71). La diferencia entre un pacto y otro, sin embargo, no se encuentra tanto en el sentido ficcional del texto, sino en el contrato de veracidad que enuncia el autor y que el lector acepta como parte de un pacto de lectura. Una relación contractual, se supone, que ya no depende de unas reglas fijas e inmutables de la realidad y de su interpretación más o menos convencional, sino de los términos pactados en el contrato. Este pacto no escrito, no obstante, se cumple en todas sus cláusulas con la misma fidelidad con la que se obedece la norma y la costumbre.

La escritura autoficcional, desde su nomenclatura, subraya su carácter híbrido, lo que no solo hace especialmente compleja la tarea de definir y señalar sus características, sino que también desestabiliza el pacto de lectura que el lector debe perfeccionar con este tipo de obras. En ese sentido, es importante destacar que el autor de obras autoficcionales las redacta teniendo siempre presente al lector y anticipando la aceptación por parte de este de un pacto de lectura que Alberca ha denominado como *pacto ambiguo*. Este pacto depende de varios elementos, pero en él el papel principal lo representa el lector, la información que este posea sobre el autor y la interpretación que haga de ella son relevantes para su comprensión de la obra de la que se trate. Téngase en cuenta que la obra autoficcional, aunque se puede parecer a una novela, también puede tener características de autobiografía o viceversa, y la dificultad de identificación genérica lleva, con bastante facilidad, a que el lector dude sobre la clase de pacto de lectura que debe aceptar. Se trata, obviamente, de una duda sobre la duda, una duda sobrevenida, una duda sobre los límites efectivos de la propia duda. Si el lector desconoce los detalles que vinculan la obra con la vida del autor, su lectura se apegará al *pacto novelesco*, sobre todo en los casos en los que el personaje permanezca innominado. Por el contrario, si el personaje lleva el nombre del autor, es probable que el lector se incline a entender la obra siguiendo

un *pacto autobiográfico*, sin ambigüedad alguna; así lo hará, especialmente, si no existe ningún elemento paratextual que indique que el texto no es una novela. La información que proviene de los subtítulos o de la clasificación que llevan a cabo las editoriales ubicando la obra dentro de colecciones que identifican un género específico también suelen ser elementos que condicionan al lector a seguir concretos pactos de lectura.

En la pausa, de Diego Meret, es ejemplo de un tipo de narrativa en la que el lector se debe enfrentar con las incertidumbres de filiación del texto; en este caso se trata de la dificultad que supone acertar a leerlo bien como autobiografía, bien como una obra autoficcional; es decir, se trata de la elección del pacto de lectura que debe el lector establecer con él. Sin duda, resulta difícil determinar el contorno preciso de las fronteras entre los géneros, al igual que es ciertamente difícil penetrar en las intenciones que se ocultan tras este título y, quizá, esa sea una de las apuestas centrales que el autor argentino propone mediante esta obra, pues no hay en ella pruebas evidentes que la coloquen en un género preciso, sino que, de forma más o menos deliberada, la obra se desplaza hacia esos márgenes de incertidumbre que propician múltiples lecturas.

La obra de Meret, *En la pausa*, ha sido leída por buena parte de la crítica como un evidente ejemplo de prosa autobiográfica, lectura que avala un premio en este género literario, Premio Indio Rico de Autobiografía, 2008, y que asimismo avala, si pudiera creerse esto sin temor a quedar atrapado en un bucle irónico, la propia voz del narrador que explícitamente manifiesta su deseo de «narrarse» (Meret 2011: 19).² Es a través de la voz de ese narrador como Meret expone las características flexibles del género autobiográfico, sus imprecisas fronteras, así como la posible ruptura del acuerdo de «contar la verdad» sobre el que insisten Alberca y Lejeune; y es esta voz la que acerca la obra, un poco más, al terreno de la literatura autoficcional. Asimismo es la voz del narrador-personaje la que le permi-

² Para este trabajo se emplea la edición española de Ediciones La uña rota (2011).

te al autor reflexionar sobre los problemas que supone elaborar un texto con un pleno sentido autobiográfico:

Estoy trabado. No avanzo ni mintiendo. Además, esto de escribir sobre mí ya me está cansando. Es realmente muy aburrido, entre otras cosas porque no doy con mi costado narrable. Se me hace trabajoso narrar la realidad, la realidad en términos de acontecimientos ordinarios, de mis acontecimientos ordinarios. Porque si fueran acontecimientos ordinarios de un personaje, sería mil veces más sencillo y más divertido, estaría lo verosímil. Y este puede que sea el principio que cae al proponerse una escritura autobiográfica, al intentar escribir una autobiografía. No puedo hacer que mi vida parezca verosímil, nadie puede hacerlo, pero el recorte que estoy esbozando, si bien no es un recorte de laboratorio, quizá tenga una intención biológica (en tanto quiero entender una vida). Entonces hay que narrar. Narrarlo todo es una opción, pero es imposible (Meret 2011: 80-81).

El argumento de *En la pausa* discurre por diferentes momentos de la vida de un hombre que, prácticamente desde su infancia, ha deseado ser escritor. El personaje, que permanece innominado a lo largo del texto, ha pasado siete años de su adolescencia y los primeros años de su mayoría de edad trabajando como planchador en una fábrica textil; un periodo en el que, según comenta, al margen de su vida laboral, se ha dedicado a escribir. Esa escritura, que es la superficie del texto a la que llega el lector, esa cara visible, ha sido la cara oculta del narrador, un exceso irrelevante en su vida y en sus relaciones con los demás, para quienes a lo largo de esos años lo han acompañado y lo han conocido, exclusivamente, como planchador.

De manera general, se podría afirmar que la obra se desarrolla dentro de las convenciones genéricas de la autobiografía; no obstante, el libro tiene elementos que no acaban de representar las características específicas del género y que lo aproximan a registros literarios diferentes. Recuérdese que para que el lector siga un pacto de lectura autobiográfico o autoficcional, con frecuencia, tiene como referente la reveladora y determinante coincidencia del nombre del autor, el narrador y el personaje, además de contar con una serie de

informaciones relativas a la vida personal de este, pero en el caso de *En la pausa* el lector echa de menos esa información. La obra sugiere la existencia de alguno o de muchos elementos coincidentes entre la vida narrada y la vida previa del autor, pero en ningún momento se hacen visibles esa o esas coincidencias. Hay un vacío de índole histórica sobre el que se despliega la autobiografía o la autoficción. La ausencia del nombre del personaje sugiere que la obra puede ser una reflexión sobre fragmentos de la vida de cualquier escritor o hace posible una narración ficcional sobre un personaje que aspira a ser escritor. El autor puede ser cualquier persona y, en sentido inverso, cualquier persona, cualquier obrero de la industria textil, podría haber redactado la obra. Las dudas sobre cómo abordar este texto se hacen más hondas y no obtienen mejor respuesta si el lector busca información sobre Diego Meret. Una rápida investigación por Internet y por los acervos literarios argentinos, por ahora, no ofrece otra información diferente de la contenida en la propia obra: que *En la pausa* fue la primera publicación del autor, que de él solo se conoce lo que narra en esta obra, y poco más que el reiterado comentario sobre su trabajo durante varios años en fábricas textiles. De esta manera, los vacíos sobre la biografía del autor niegan la posibilidad de que el lector suscriba un pacto de lectura autobiográfico, ya que el desconocimiento de los detalles biográficos no puede hacer más que acercarlo a establecer con la obra un pacto de lectura ambiguo. El pacto ha de ser necesariamente ambiguo por falta de información histórica fidedigna relevante.

No obstante, el reparo que se lleva a cabo sobre la ausencia de una identificación a través del nombre que vincule al autor con el personaje y que permita al lector establecer un pacto de lectura autobiográfico, también puede ser aplicable al carácter autoficcional del relato. El personaje-narrador anónimo de *En la pausa* parece contradecir uno de los principios fundamentales de las obras autoficcionales, en el que el nombre permite que se genere un proceso de identificación entre autor-narrador-personaje. Pese a ello, en los estudios sobre *autoficción* se contempla la existencia de diferentes modos de identidad nominal que, aunque son menos frecuentes, ex-

plican el funcionamiento de otras formas en las que el autor puede ser identificado con el narrador-personaje. En ese sentido Manuel Alberca, recogiendo las ideas de Lejeune sobre los pactos autobiográficos, señala algunas de las características de los procesos de identificación:

[...] la identidad del autor y narrador puede estar ratificada según dos maneras: una explícita, es decir, cuando el nombre o el apellido del autor, o ambos, aparecen de manera inequívoca en el texto; y otra, implícita, cuando ausente el signo onomástico, se suple éste mediante diferentes señales textuales, que cumplen similar función identificatoria. En mi opinión, la autoficción ofrece las mismas dos modalidades de presentar la identidad del autor, narrador y protagonista: la que consagra el nombre y la que se ratifica de manera tácita [...] a pesar del riguroso anonimato del narrador protagonista, la identificación del autor y personaje queda certificada de manera implícita (Alberca 2007: 238).

La ambigüedad con la que se construye la narración, la incertidumbre sobre la veracidad de los sucesos que se narran al interior del relato, solo se atenuaría, al menos parcialmente, si el lector pudiera acceder a alguna otra información que orientara el sentido de su lectura. Pero, como se ha indicado, son pocos los datos personales que se conocen de Meret y ninguno contradice de manera flagrante lo que se narra en su obra. En la columna «El triunfo de un escritor que odia trabajar», publicada por el diario *Clarín* (Meret 2012), Diego Meret señala algunos rasgos de su experiencia como escritor y menciona la dificultad de vivir con el deseo latente, clandestino, de dedicarse a la escritura. De la columna se pueden destacar algunos elementos interesantes para entender la estructura de *En la pausa*. Los más significativos son los que, en concordancia con el argumento de la obra aquí analizada, exponen cierto grado de coincidencia con la biografía del autor. Entre ellos destacan el hecho de que Meret trabajó hasta pasados los veintisiete años en fábricas textiles y que, en medio del desasosiego que le producían sus condiciones laborales, nunca dejó de buscar los recursos y oportunidades

para abrazar su vocación literaria. De manera que, al igual que el personaje, el autor abandonó el trabajo de la fábrica para dedicarse a escribir. Por otra parte, la anécdota de su primera experiencia literaria, por medio del único libro que durante mucho tiempo hubo en su casa (*El gaucho Martín Fierro*, de José Hernández), se ratifica también como una anécdota real de su infancia. Un detalle importante dado que fue ese libro el que hizo posible al Meret lector.

Y lo leí unas cuantas veces. Pero no porque el *Martín Fierro* me hubiese gustado, pues en realidad me gustó muy poco, sino porque descubrí, con ese libro, que me gustaba leer, y, como por muchos años el extenso poema de José Hernández fue el único libro que tenía a mano, no me quedaba otra opción. Si quería leer, tenía que leer el *Martín Fierro* (Meret 2011: 8).

Sin embargo, un elemento que llama la atención, en función de la búsqueda que defina con algo más de claridad qué pacto de lectura se debe establecer con la obra, es la falta de concordancia onomástica entre la esposa del protagonista y la del autor. En el texto, esta lleva por nombre «Trementina», mientras que Meret explica en su columna que el proceso de escritura de *En la pausa* y de abandono de su empleo en la fábrica textil ocurrió en 2004 y coincidió con el momento en el que su pareja, «Adriana», se acababa de mudar a su departamento. Este sería un detalle menor si no introdujera dudas sobre el acuerdo de «contar la verdad» que se establece con el lector cuando la obra en cuestión es presentada como una autobiografía. Hay circunstancias que podrían explicarlo, pero es, sin duda, una prueba mínima de que la coincidencia entre lo narrado y el mundo que justifica lo narrado no necesariamente es perfecta. Por último, pero no menos importante, es precisamente dentro del registro epitextual donde el autor expresa cuál es el género desde el que él concibió *En la pausa*:

Entre trabajo y trabajo —se fueron sucediendo varios— o en los intervalos entre una alienación y otra, pude escribir. Gracias al premio «Indio Rico» (cuyo dictamen firmaron Edgardo Cozarinsky, María

Moreno y Ricardo Piglia) y a Editorial Mansalva, publiqué una novela en clave autobiográfica y, también, di, de golpe, con un montón de lectores (Meret 2012).

Desde luego, esta afirmación puede o no tomarse en cuenta a la hora de leer la obra, lo que sin duda sucede es que modifica la naturaleza exclusivamente autobiográfica del texto, que, como se ha mencionado, fue avalada por un premio en esta categoría. El comentario de Meret en esta columna tiende a fortalecer la clasificación de «novela» que desde la editorial se le había otorgado a la obra. Pero no deja de reclamar para su construcción esa «clave autobiográfica». Todo esto subraya el hecho de que en muchos textos de ficción, especialmente en los autobiográficos y autoficcionales, se exprese lo que Julio Premat ha denominado como la dimensión narrativa coherente que poseen todas las vidas (2009: 24). Es decir, que, de alguna manera, toda vida cuenta con un costado narrable y ficcional. Asimismo, la obra, más allá de la relevancia de su adscripción genérica, encaja en esa descripción que conviene a una «pausa», pues la literatura, como la vida, es eso que ocurre durante las pausas laborales, durante «los intervalos entre una alienación y otra».

Estos elementos que, de momento, parecería que sirven solo para llamar la atención sobre la duda del género en el que se inscribe el texto y sobre las formas de escritura de Meret, abren también un espacio para la reflexión sobre aspectos de naturaleza más controvertida. Es indudable que hay algo particular en los aspectos formales que tiene una obra literaria cuyo protagonista y narrador se considera escritor y que dedica las páginas de su único texto a reflexionar sobre las condiciones en las que desempeña su oficio. El argumento de *En la Pausa* se centra en la vida de ese protagonista-narrador que tiene una firme vocación de escritor y que se presenta a sí mismo en una serie de pequeños recortes de la vida de Diego Meret, aunque, formalmente, su producción artística se limitaba, en aquel entonces, en el ahora del texto, a la obra en la que expresaba su deseo de llegar a serlo, de llegar a ser escritor, de escribir una obra cuyo contenido conocido del lector, al mismo tiempo, contra-

decía las pretensiones de este aspirante a escritor, pues esta obra se desdobra en el ahora, cuando se escribe, en que el escritor aún no es escritor y el texto en el que el lector comprueba que el autor ya es un escritor. Parecería como si esa realización de la escritura quedara suspendida y expresara a su autor, a Meret, a través de una paradoja en la que, al igual que le sucede a César Aira en *La vida nueva*, el autor es y no es escritor. La naturaleza performativa inversa de la obra se lee al modo en que puede entenderse la aporía de la paradoja de John Cage: «No tengo nada que decir, y estoy diciéndolo», la convierte en ese texto en el que se afirma que el escritor aún no es escritor, mientras que la existencia del mismo texto que materializa la confesión hace creíble y cierto que el escritor sea un escritor.

Por otra parte, el tema del autor como centro del relato, como protagonista, tiene una larga tradición que Meret renueva con gran destreza, además de incluirlo en la historia de la literatura argentina, una literatura que ha tomado como figura fundamental de su tradición al personaje autor. Recuérdese que, sobre este asunto, Julio Premat ha insistido en que en las letras argentinas, a diferencia de algunas europeas que han contado con una figura referencial de autor y del modo de ser escritor, un escritor canonizado o idealizado como Dante, Shakespeare, Cervantes o Goethe, se ha concentrado en crear un antepasado absoluto que justamente es un escritor ficticio, un personaje escritor (Premat 2009: 16). En ese contexto, también llama la atención que *En la pausa* no da cuenta de cómo se escribe un texto específico, sin embargo, se emplean en ella algunos de los procedimientos que, según Francisco Orejas, son más comúnmente empleados en la narrativa metafictiva: «la novelización del quehacer creativo; esto es, la “novela de la novela”; la “estructura en abismo”, la narración enmarcada o relatos intercalados; los recursos paródicos e hipertextuales y la ruptura de códigos formales» (2003: 127).

En el caso de *En la Pausa*, se podría hablar concretamente de la formalización de la «novela de la novela», dado que se trata de una narración en la que se encuentran explícitos los procesos de escritura y lectura dentro de la propia obra. Este es un texto en el que, de forma deliberada, Meret construye dentro de la ficción un mundo

en el que enumera los recursos que permiten la escritura y acercan al autor a convertirse en escritor. La revelación para el lector es, asimismo, autorrevelación para el autor. Desde luego, y siguiendo a F. Orejas, este es uno de los procedimientos relacionados con uno de los atributos frecuentes de la metaficción: la autoconciencia. Por eso no resulta extraño que Meret emplee referentes espaciales, temporales, nombres propios cercanos o pertenecientes a su mundo para, de esta forma, volver borrosa la línea que separa el texto ficcional del mundo «real».

No deja de ser curiosa y novedosa la manera en la que esa «novelización del quehacer narrativo» se lleva a cabo, sobre todo porque las expresiones literarias del personaje tienen formas muy particulares de ejecución: algunos poemas y cuentos se escriben «mentalmente», por ejemplo, y se añade a ellos la redacción de una serie de poemas y su publicación en la superficie interior de las puertas de los baños de la fábrica.

[...] la plancha, que fue el rincón industrial que me permitió escribir... incluso antes de que siquiera sospechara que lo estaba haciendo. Cuando planchaba escribía mentalmente, de manera que planchar era también para mí, aunque parezca mentira, un ejercicio de la imaginación. Escribir planchando (Meret 2011: 87).

Es importante destacar que es el narrador-personaje quien reconoce que la escritura que desarrolla, la escritura mental, puede leerse como una ficción que le resta credibilidad al relato. Sin embargo, el planteamiento de esa forma de escritura propone una relación diferente y particular del autor con las obras que crea. Hay en el personaje un interés especial por desacralizar el oficio de escritor, así como el ambiente y los estereotipos que existen alrededor del mundo literario. Este es un escritor cuya formación literaria durante muchos años se limitó al universo que le brindó un solo libro y, más adelante, se alimentó intelectualmente de los ejemplares sobre libros de cocina que repasaba en casa de su abuela. Meret propone que la formación como lector y, posteriormente, escritor, no tiene por qué estar, necesariamente, ligada a un ambiente erudito lleno de referen-

cias, al mundo académico o a las representaciones sociales del medio literario, sometidos todos ellos a una tradición que tanto enriquece como paraliza. En el caso del personaje, basta con la formación de un único libro y con la heterodoxa formación de unos recetarios de cocina para que la vocación y el deseo por la escritura se estimulen y se mantengan. En la obra se presenta a un escritor que incluso duda, al igual que lo hacen quienes lo conocen, de que realmente sea ese escritor que cree ser. Y recuérdese que se trata de un escritor sin obra o que, en el mejor de los casos, le ha dado a su creación literaria una forma efímera e intangible.

Mis compañeros no creían, puede que con razón, pero el caso es que no conocían lo que escribía, que yo fuera escritor. Y a lo mejor, por esto, me lancé a una forma de escribir que usaba exclusivamente en la fábrica y tenía la ventaja de traer con ella una especie de publicación inmediata. Escribía con tiza sobre la parte de adentro de la puerta de los baños (Meret 2011: 70).

Mediante esta decisión, lo que se considera literatura, los conceptos tanto de la escritura como del autor, se transforman. Un escritor que escribe mentalmente o que lo hace en el interior de las puertas de los baños propone una reflexión sobre lo efímero y sobre lo antimonumental; en definitiva, sugiere que se debe pensar sobre otra forma de concebir una obra artística. A través de este gesto, Meret habla de una escritura que, por una parte, se materializa sobre un medio poco convencional y que se vincula con expresiones populares que la alejan de los terrenos, tradicionalmente, restrictivos de las artes. La literatura, a su vez, se percibe como más libre, incondicionada, por quienes piensan que se ha retirado al interior de las puertas de los baños. Más auténtica también, es decir, no mediada por la industria editorial, por el complejo mundo de la crítica y del estudio académico. Insiste en el mito de lo espontáneo en la creatividad del pueblo, en el destino de lo popular, donde se hallan comúnmente desahogos expresivos de la condición humana reducidos a su más estricta materialidad. Sus deposiciones, su *deposición*, lo son también en un sentido muy amplio, más allá de la ambigüedad:

«exposición o declaración que se hace de algo», pero también «evacuación de vientre». La ejecución de la literatura también vincula la creación al proceso de alimentación literaria: el *Martín Fierro*, como obra que se eleva al panteón del canon argentino; al proceso de cocinado y de preparación material y textual: los libros de cocina que han alimentado su técnica como escritor, y finalmente el resultado, que se convierte en la fase última de una posterior representación de la ingesta, la digestión y la deposición. La literatura acaba en el interior de la puerta del baño de la fábrica. El proceso concluye. La devaluación de las pretensiones de la literatura como manifestación de la alta cultura alcanza su cumbre al descender a la puerta del aseo. Sin duda, este contexto muestra una serie de posibilidades. Se convierte la obra en una exploración sobre la literatura en los lugares de la cotidianidad y sobre la posibilidad de acercarse a ella, incluso, en espacios tradicionalmente poco propicios para tal fin, como pudieran ser la fábrica o los aseos públicos.

Cuando dos mundos tradicionalmente separados se acercan en una obra de imaginación, es decir, cuando aparecen juntos en un contexto infrecuente, ambos se contaminan, se transforman, establecen una relación dialéctica. No hay por qué no creer lo que confiesa el autor sobre sí mismo, pero su adecuada alegorización del proceso de la creación literaria y del mundo de esta, hace dudar sobre el principio de veracidad de la obra: demasiado literario para haber ocurrido realmente. Anula sus pretensiones de sinceridad al recurrir a una alegoría. La ambigüedad del pacto de lectura se hace patente. La obra creada en los baños establece un exterior y un interior. Una distancia que ha sido tradicional y común en toda suerte de lectura alegórica. Además, la literatura, el *Exegi monumentum aere perennius*, ese «he construido un monumento más perdurable que el bronce» (Horacio —*Odas*, III, 30), vuelve a ser inscripción, pero ya no es mármol ni bronce la materia sobre la que se inscribe, sino que es el endeble tablero de una puerta de un baño, la puerta que se cierra en el interior de un cuarto de un único uso, un cuarto reservado para el acto cotidiano que devuelve al ser humano a su más pura e insignificante materialidad, una materialidad a la que hace, sin

embargo, significativa esta obra. Una puerta que puede ser repintada tantas veces cuantas veces sea necesario para restaurar su idea del decoro, la higiene y el respeto. La ambigua contradicción entre inscribir y escribir se revela en este acto. Además, la escritura mental y, sobre todo, el uso de tiza para elaborar una obra, permiten a Meret discutir el valor de la perdurabilidad de la escritura. El autor enfrenta la idea de la escritura tradicional como expresión que permanece inalterable y que se eterniza, frente a la fugacidad que se percibe a través de la escritura elaborada a partir de materiales efímeros. Su literatura está en constante transformación y es transitoria, a la vez que hace imposible que se circunscriba a los criterios de calidad con los que, tradicionalmente, se juzga una obra de este tipo. La provocación se lleva al extremo cuando el personaje afirma que el relato «El planchador intelectual», un cuento que se transcribe «atravesado por la escritura» (Meret 2011: 87), resulta más atractivo en su versión *in mente*. La escritura que alcanza su materialización en la puerta del baño es borrable, la tiza puede borrarse; puede tacharse, puede contradecirse y puede permitirse que se averigüe el contenido inicial bajo el tachado; pero también puede contestarse y refutarse, está sometida al juicio contradictorio del próximo visitante; es infinitamente recursiva, puede reaparecer, variar, prolongarse o disminuir; es anónima o, como posibilidad, puede firmarse con pseudónimo o con el nombre del autor, al igual que todas las intervenciones sucesivas que se añadan a la primera enunciación; es colaborativa, pues pide implícitamente que cada visitante aporte su propio punto de vista. Esta literatura también se diferencia del graffiti, con el que, sin embargo, guarda un inequívoco parentesco. El graffiti pide grandes espacios, es mural, convoca grandes audiencias. En el graffiti es la propia ciudad la que se erige en autor y la que proclama su creatividad en los espacios vacíos que se contemplan desde los puentes, las grandes avenidas o los lienzos mayores de los edificios. El graffiti recurre con frecuencia a lo visual, a las imágenes. Las puertas de los baños se cierran dejando en su interior el secreto intimista que pide que los lectores se consideren uno a uno, como individuos. Guarda parentesco, pero se separa de esta literatura en su pretensión de mo-

numentalidad. En ese sentido, son interesantes las consideraciones que realiza el personaje sobre las implicaciones que se ocultan tras un sistema de escritura como el que él emplea:

No me daba cuenta del grado de exposición al que podía prestarme como consecuencia de este ejercicio de escritura, pues de alguna manera escribía y publicaba para mis compañeros de trabajo, para sus imposibilidades, siempre más ligeras que las mías, y para sus fracasos. Casi todas eran personas apagadas, que habían perdido algo, por eso me los imaginaba como aliviados cuando, en algún momento del día, se sentaban sobre el inodoro y descubrían un nuevo poema mío, aunque jamás hayan hecho referencia a ellos, a mis poemas, al menos en mi presencia, aunque no sé si alguna vez Stella, Rubén, Norma o el Uruguayo supieron o supusieron que esos poemas que se hallaban eran míos, aunque tampoco sé si alguna vez se dieron cuenta de que en la parte interna de la puerta del baño había poemas, aunque mucho menos sé si alguna vez supieron que aquello que leían... los ojos afebrados... en la parte interna de la puerta del baño era un poema (Meret 2011: 89-90).

La materialidad de la escritura se lleva a cabo apelando a los recursos de una actividad pública (el grafiti) y que, como reconoce el personaje, cuenta con un «grado de exposición» quizá bajo, quizá incierto, pero, irónicamente, se elige como soporte material artístico uno de los espacios más privados y de más intimidad, la puerta interior del baño, solo visible cada vez para quien usa el baño y para nadie más. Sentimientos, pensamientos e incluso el propio autor quedan expuestos en la intimidad. El lector queda encerrado, literal y figuradamente, en el acto de la lectura. Ese algo incomunicable de la lectura, que se lleva a cabo individuo tras individuo, es común a los poemas escritos tras la puerta y al poema en la página del libro.

Hay, por otra parte, toda una cuidadosa atención al uso de la tiza para la elaboración de los poemas. Téngase en cuenta que este material se relaciona con el aprendizaje, con las herramientas que, hasta hace algunos años, constituían el primer contacto que se tenía con la escritura. Las vocales y consonantes se enseñaban mediante

el uso de este material en un tablero similar a la puerta del baño. El acceso a ese conocimiento, esos primeros años de alfabetización, se convertían en rituales con los que se accedía al mundo, al conocimiento del mundo:

Había adoptado una suerte de ritual, de camino primero en relación con la escritura. Raramente lo hacía sobre un papel... aunque no pasaba un día sin que escribiera un poema. Había optado por escribir encerrado en el baño de la fábrica, de pie, contra la puerta, que daba de frente al inodoro.

Una vez adquirido el hábito, me había provisto de una caja de tizas de varios colores, de esas tizas que usan las maestras de grado cuando te enseñan a escribir, a subrayar o separar en sílabas: tizas clásicas. Escribía con tizas clásicas poemas a veces barrocos (Meret 2011: 88).

Los poemas escritos en tiza sobre esta superficie es posible que representen, para los obreros, un primer y único contacto con el mundo literario, el acceso a un mundo, sin embargo, con el que no les resultaba difícil establecer la continuidad respecto del mundo del aprendizaje de la alfabetización. La tiza provoca la anamnesis de un mundo perdido con el que se pretende reconstruir la relación.

El uso de un recurso como la tiza también brinda a los lectores distintas posibilidades de aproximación a la obra literaria. En primer lugar, renueva en este caso la figura del escritor anónimo a quien solo le interesa dar a conocer sus ideas, no la persona, que se oculta tras el texto y que lo hace común y propio de cada visitante. Los trazos en tiza sobre la puerta, ocultan la identidad del autor. El escritor se esconde, desaparece voluntariamente para que cualquiera de los que entren en aquellos baños pueda ser o pueda convertirse, indirectamente, en escritor. Lo único que tiene que hacer cada visitante es borrar o modificar el texto, y las condiciones materiales se prestan para hacerlo. Pero también pueden serlo los obreros que decidan no alterarlo. Permitir que los poemas permanezcan es otra forma de otorgarles una licencia de existencia. Nadie sabrá, finalmente, quién es el autor. Lo que ocurre al interior del aseo solo lo

conoce cada una de las personas que hacen uso de él. Esa forma de interioridad propicia la figura callada y muda del lector, pues solo alcanza a alterar el texto, a modificarlo, quien se sienta llamado a la empresa de colaborar, de dejar una huella sobre el curso común de la vida. Pero habrá muchos, una mayoría de visitantes, que se limitarán a leer, quizá de forma distraída, pues el texto no se impone con la obligatoriedad con la que el texto escrito, la página impresa, el libro, reclaman la atención del autor. Los textos escritos en la puerta del baño pueden leerse o no, pueden leerse de forma fragmentaria, su lectura destruye la idea de un argumento, de un texto. Pueden leerse una vez o más veces, pueden leerse de forma incompleta. Pueden leerse con indiferencia, con irritación o con desdén. Admiten puntos de vista muchas veces opuestos o contradictorios. El lector tiene una variedad de respuestas para los textos que lee.

En segundo lugar, está el asunto de la distribución literaria, en donde las elecciones del personaje se contraponen. No es un asunto menor. La distribución literaria está relacionada con la vida de las obras literarias en su destino social. Ese destino es el escenario sobre el que se dan las condiciones para la creación de un canon. Es, en este sentido, una literatura, la que se halla en las puertas de los baños, perfectamente anticanónica. Lo es porque prescinde de todo un mundo que siendo, intrínsecamente, ajeno a la literatura, la condiciona en su vida social y le crea toda una infraestructura académica, social, comercial, que hace de la literatura un producto, una mercancía. Las ganancias comerciales de esta creación literaria, por ejemplo, son cero. La obra que propone Meret en las puertas de los baños cuestiona todo el ropaje literario que no se encuentra específicamente vinculado con lo literario, sino con intereses académicos, sociales o comerciales. Se cuestiona el funcionamiento de la literatura en medio de una red de relaciones que desvirtúan su potencial artístico, y que la convierten en una mercancía más, sometida a las leyes de la oferta y de la demanda. El tema de la distribución también es relevante si se piensa en la mínima trascendencia, mejor dicho, la nula trascendencia, que puede tener una obra escrita tras la puerta del baño, que cuenta, como es obvio, con sucesivos únicos lectores,

que se repiten, que constituyen un grupo cerrado y cuya experiencia es difícilmente comunicable; también lo es, mínimamente trascendente, si se piensa en una escritura que solo existe en la mente de su creador, que tendrá un único lector y cuya lectura no avala la existencia del autor ni de la obra. Existe esa obra en estado de inexistencia, de idiolecto de uso unipersonal, es la reducción solipsista de la literatura llevada a su más refinado y radical experimentalismo. Se crea así una literatura que es, literalmente, imaginaria, en el sentido de que la obra se restringe a la imaginación de una sola persona y no vive más allá de las fronteras de la imaginación de esa persona. Esta literatura, así concebida, es incomunicable. Se reduce la literatura a su grado cero, a una posibilidad que es la matriz de su imposibilidad. Por otra parte, está la efectividad de una praxis literaria que consiste en publicar en las puertas de los baños. Esta praxis literaria involucra y convoca a todos los trabajadores de una fábrica que a diario se encuentran con un poema nuevo. En este caso ni siquiera es necesario que el lector se interese por la obra, ella está ahí, esperándolo. La literatura deja de ser un acto voluntario. Pero esto, de nuevo, esta actividad creativa, cuestiona todo el edificio en el que se ha dado albergue tradicionalmente a la literatura; un edificio que, en principio, no era sino un medio, una de las posibilidades siempre abiertas para la literatura. La designación de ese edificio como único lugar y sede permanente de la literatura había dejado fuera de su recinto algunas de las dimensiones del poder de crear y había limitado y controlado las prácticas literarias a su papel tradicional, mediado por la industria editorial y cultural y por los poderosos medios académicos.

De todo lo anterior, del análisis parcial y fragmentario de la obra de Diego Meret, un análisis que no pretende ser ni sistemático ni exhaustivo, de forma provisional, pueden desprenderse varias conclusiones. Una de ellas, acaso la más importante, afecta a la distancia que puede medirse entre el *yo* ficcional y el *yo* biográfico. Es decir, afecta al hecho de que esa distancia entre mundos heterogéneos ha dejado de ser el interés dominante. Si en los relatos autoficcionales había en el pasado un interés objetivo por calcular de forma efectiva

la distancia entre lo verdaderamente ocurrido y lo ficticio, la relación que se establece entre el mundo de la verdad y el mundo de la ficción, en el ejemplo de Diego Meret la atención del lector no se dirige de forma prioritaria tanto a establecer esa comparación entre el principio de realidad y el mundo imaginario, sino a explorar el mundo interior del creador y, por tanto, directamente, el mundo de la literatura. Acaso la figura del autor se reconfigura como la de un trabajador anónimo, como creador de un mundo fragmentario, corregido y vuelto a corregir por otros autores anónimos, también trabajadores en una fábrica, un mundo ficticio deleitado por un público que no sabe que disfruta de una obra literaria, una literatura cuya mejor cualidad es la de desconocerse a sí misma, la de negar su propia condición de literatura, a diferencia de esas obras canónicamente literarias, reducidas a su esencialidad unívoca, entregadas al lector que solo sabe que goza de una obra literaria cuando lee el *Martín Fierro*, porque esta obra u otra equivalente reúne todos los rasgos esenciales del canon socialmente sancionado. Esa figura del autor es analizada y vuelta del revés en esta obra. Aparece no el autor, sino su negativo. Como en el ejemplo de la fotografía analógica, el negativo guarda en su polaridad invertida aquellos colores y matices que constituyen la imagen aceptada, la imagen canónica. El negativo no es solo lo opuesto, lo invertido, lo ocultado, sino que es, precisamente, aquello que lo positivado, el positivo, impide ver. En el dominio de la fotografía analógica el negativo precede al positivado, que solo aparece cuando, significativamente, la película es revelada. La condición del ocultamiento es la existencia de ese positivo que solo puede nacer de todo lo que se silencia u oculta. El relato de Diego Meret muestra ese envés, ese reverso, cuyo haz, cuyo anverso, es la literatura canónica.

Otra conclusión relevante abarca el mundo literario en su praxis y en sus medios de producción. No es solo el autor el que, una vez más, es problemático, sino que el mundo de la literatura, sus premios, honores y distinciones, la vanidad de su poder y de su presencia, todo ello es cuestionado en una obra que tiene por objeto ofrecer un retrato completo del mundo literario. Un retrato que haga

visibles todas las implicaciones, toda la extensión contradictoria y compleja de ese mundo. Es el sujeto de la literatura el que se analiza, describe y cuestiona en esta obra.

Además de la nueva luz que se arroja sobre el concepto de autor y de autoría, el análisis de esta obra obliga al lector a reflexionar sobre la distancia recorrida desde aquellos ensayos que se han mencionado sobre el autor, los de Barthes y Foucault, lo que se ha señalado en relación con las preocupaciones sobre la autoficción y sobre el pacto o los pactos de lectura. La obra aquí analizada utiliza los mismos medios, utiliza recursos ya vistos, disfrutados y analizados en ocasiones anteriores, pero los pone al servicio de una forma nueva de entender la praxis literaria y la función de la literatura, y lo hace socavando los cimientos de las creencias tradicionales sobre la inalterabilidad de los principios programáticos de la literatura. En literatura, los principios, las categorías de las que hacen uso los análisis, sus modos de interacción social, su presencia y eficacia, sus virtudes, la misma idea de monumentalidad ligada al canon, no de una obra concreta, sino del edificio de la literatura, se mantienen como resultado de una convención. Obras como la de Diego Meret, *En la pausa*, obligan a revisar esta convención.

Por el camino sobre la reflexión en torno a la figura del autor, su vocación, su responsabilidad como creador, su vida problemática, su visibilidad o invisibilidad social, su sometimiento a unas reglas de juego en las que el escritor participa siempre en inferioridad de condiciones, su percepción de la inevitabilidad de un mundo dado cuya transformación parece imposible, se ha llegado a considerar, en su conjunto, todo el edificio de la literatura. La distancia que separa esa literatura que constituye la imaginación cotidiana de las personas, una obra que no llega a comunicarse, o esa otra literatura precariamente afianzada tras las puertas de los aseos, mide la distancia entre la aceptación de un mundo dado como definitivo, acabado, y un mundo dado como posible, abierto a la posibilidad de sus metamorfosis, de su cambio, de sus manifestaciones múltiples, libres, ajenas a intereses, vinculado a las personas sin mediación posible, siempre renovado. Las consideraciones sobre la lógica interna de la

distribución del edificio, la solidaridad y solidez de los materiales de construcción empleados son lo que han atraído el interés del autor y, seguramente, son lo que cautivará el interés del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BARTHES, Roland (2009): «La muerte del autor». En María Stoopen (coord.): *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM, pp. 99-107.
- CASAS, Ana (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*. París: Galilée.
- _____ (1988): *Autobiographiques*. París: PUF.
- FOUCAULT, Michel (1990): *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1994): *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- _____ (2009): «¿Qué es un autor?». En María Stoopen (coord.): *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM, pp. 109-132.
- HORACIO (1990): *Odas y Epodos*. Madrid: Cátedra.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- _____ (1980): *Je est un autre*. París: Seuil.
- _____ (1991): «El pacto autobiográfico». En *Anthropos Suplementos (Las autobiografías y sus problemas teóricos)*, núm. 29, pp. 46-71.
- _____ (1994): *El pacto autobiográfico y otros textos*. Madrid: Megaluz-Endymion.
- LÓPEZ, Dámaso (1993): *Ensayo sobre el autor*. Madrid: Ediciones Júcar.
- MERET, Diego (2011): *En la pausa*. Segovia: La uña rota.
- _____ (2012, julio 7): «El triunfo de un escritor que odia trabajar». En *Clarín*: <http://www.clarin.com/sociedad/triunfo-escritor-odia-trabajar_0_732526915.html>.

- OREJAS, Francisco (2003): *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros.
- PREMAT, Julio (2009): *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: FCE.
- TABAROVSKY, Damián (2004): *Literatura de izquierda*. México: Tumbona.
- TORO, Vera, Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.