

Circuitos de irrisión

La matriz serial en *Tres cuentos* de Martín Rejtman

Montserrat Borgatello

Un día habrá que hacer el mapa de lo inexplicable contemporáneo, tal como se lo imagina, no la ciencia, sino el sentido común.

Roland Barthes, "La estructura del suceso", 1962.

El gesto es automático y carece de resistencias: ¿cuál es el tiempo de una duda? La necesidad de verificar aquello que se presenta como inexplicable constituye un rasgo distintivo del modo en que transitamos nuestra cotidianidad. Todo resto de incertidumbre, cualquier acontecimiento que escape a nuestro horizonte de inteligibilidad es prontamente descartado por intolerable. Cuando Walter Benjamin (1936) decretó la retirada del gran narrador alegó que la información se había convertido en nuestro principal modo de comunicación: subordinada a la lógica del periódico, estos discursos clausurados y saturados de aditamentos explicativos para su fácil consumo comenzaron a funcionar como claves interpretativas de nuestra experiencia inmediata. Algo similar apuntó Roland Barthes (1968) cuando se propuso realizar la diferencia estructural entre la noticia y el suceso: mientras la primera sólo podía significar en relación a un conocimiento exterior al discurso, procedente de un mundo ya conocido; el suceso, por el contrario, aparecía como una clasificación de lo inclasificable, no remitía formalmente a nada fuera de sí mismo y su significación; lejos del orden de lo implícito, era el resultado de un tipo de relación inmanente entre los términos que conformaban su estructura.

Sin duración ni contexto, el suceso obtiene su legibilidad por medio de las relaciones de causalidad y coincidencia. Son dos tipos de relaciones que se

vuelven "notables" cuando la forma de su articulación (su vínculo) se encuentra perturbada:

Podría decirse que la causalidad del suceso está incesantemente sometida a la tentación de la coincidencia, y que, a la inversa, la coincidencia está incesantemente fascinada por el orden de la causalidad. Causalidad aleatoria, coincidencia ordenada, es el punto de reunión de estos dos movimientos donde se constituye el suceso [...] Estamos pues, por así decirlo, no en un mundo del sentido, sino en un mundo de la significación; este estatuto es probablemente el de la literatura, orden formal en el que el sentido queda a un tiempo planteado y decepcionado. (Barthes, 2003: 271)

Así como el arte de narrar desborda los límites de los textos designados como literarios, y se vuelve una práctica extensiva al modo en que procesamos nuestra experiencia sensible, así también el suceso excede el ámbito de lo estrictamente literario ya que constituye en sí mismo un "arte de masas": un dispositivo necesario para preservar en la sociedad moderna la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y de lo insondable. Si la figura del gran narrador está en retirada y los relatos se obstinan en socavar su asombro fundamental, la narrativa de Martín Rejtman constituye ciertamente una excepción. Su última película es, en este sentido, un claro ejemplo: *Dos disparos* (2014) parte de un conflicto ridículo, irrisorio: tras detener sin motivo aparente la poda de su jardín, un joven decide pegarse dos tiros en la cabeza. Cuando el psicólogo inquiriere en la causa del frustrado suicidio, el joven responde que su acto se debió al calor de aquella tarde de verano. Primera decepción, primer desvío de causa.

Si, como establece Barthes, no hay suceso sin asombro, la matriz causal que articula los circuitos y conflictos que transitan los personajes de Rejtman no puede menos que considerarse desconcertante. Más aún si consideramos que, al justificar el intento de suicidio de Mariano por un golpe de calor, Rejtman se aparta de lo que Barthes denominó *dramatis personae*, tópicos causales sostenidos en premisas psicológicas. El carácter de autómatas con el que la crítica se encargó de describir a los personajes de Rejtman (Bernini, 2008; Gordon, 2011) responde, en efecto, a esta aparente falta de voluntad o vacío de deseo. Sus acciones asombran precisamente porque no están cargadas de

sentido. Porque nos resultan inconcebibles —aunque realizables— las peripecias dramáticas que atraviesan los personajes. La vertiginosa proliferación de situaciones y espacios que trama la historia de *Dos disparos* en ningún momento buscará reponer una estructura psicológica a la acción radical que dio inicio a la narración, esa voz en *off* —la del joven suicida— que acompaña el acontecer aparentemente ilógico de los eventos desencadenados en la película no persigue con su discurso un relato fundante. Tampoco hay un sentido último, en términos del "sentido de la vida" con el que Benjamin identificó a esa suerte de justicia poética propia de las novelas:

No hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿cómo sigue? Por su parte, la novela no puede permitirse dar un paso más allá de aquella frontera en la que el lector, con el sentido de la vida pugnando por materializarse en sus presentimientos, es por ello invitado a estampar la palabra 'Fin' debajo de la página. (XIV)

En efecto, si algo caracteriza a las narraciones de Rejtman es que podrían terminar en cualquier momento, lo que equivale a decir que sus finales son tan injustificados e imprevisibles como los motores que activan y sostienen el relato. A su vez, el carácter atomizador y coral de la narración anula la posibilidad de encontrar un único centro organizador de sentido. En sus películas y cuentos resulta absurdo, hasta imposible, identificar un protagonista, algún personaje principal que imponga una jerarquía simbólica frente a otros personajes; que inscriba, en última instancia, la posibilidad de un plano en perspectiva.

1.

Al referirse a la vertiginosa rapidez con que *Literatura y otros cuentos* (2005) trama los encuentros entre sus personajes, Rodrigo Caresani señala que estos "se cruzan siempre por primera vez en el relato —nunca el pasado le impone una causalidad exterior al chispazo azaroso y plano del vínculo" (Caresani, 2012: 123). Esta observación es extensiva al modo en que Esteban irrumpe en la vida de Lara en el primer relato de *Tres Cuentos*, "Este-Oeste". A diferencia de Pato y Luz, amigos de la secundaria, Esteban es un efecto de la causalidad aleatoria que trama la matriz del relato. Emerge por casualidad o

coincidencia, porque justo se encontraba trabajando como recepcionista en el apart-hotel donde se hospedaba el supuesto padre de Lara. Se trata, como apuntó Hugo Salas (2013) en su reseña sobre *Tres cuentos*, de un "vínculo de segunda mano", es decir, vínculos prescindibles que se aferran al relato por su radical contingencia. La noción de mercancía que se desprende de esta caracterización (por cierto, elocuente) de Salas responde al carácter bursátil que regula los cruces entre los personajes. Lejos de buscarse para tramar un lazo afectivo, los personajes, cuales imanes, parecen atraerse porque cada uno reconoce en el otro el término de un intercambio.

Quizás el ejemplo más acabado esté en el narrador del cuento "Eliana Goldstein". Tras haber encontrado en la marihuana el antídoto perfecto para combatir los ensayos de piano de su vecino, el cuento narra la pesquisa que emprende el narrador para volver a conseguir esa droga con sus efectos soporíferos. La lógica del intercambio, la búsqueda desesperada, pautada por el ritmo de la adicción —y por ello de la repetición— intensifica la velocidad de los encuentros y acelera la producción de historias.

Los cuentos y películas de Rejtman se construyen sobre una matriz serial, articulada por episodios cuya función consiste en imprimirle una variabilidad a la repetición de lo mismo. Ahora bien, la singularidad de esta máquina narrativa consiste en que lo mismo toma en Rejtman la forma de un vínculo: aquello que reincide no es el contenido de ese intercambio, sino su forma, esto es, el modo inesperadamente casual en el que se cruzan los personajes. Y en la medida en que esta causalidad aleatoria aparece a cada momento, las historias de Rejtman, de tan lisas y superficiales, dejan leer en su brutal apariencia la lógica de una conspiración, la interpretación secular que la modernidad realizó de los prodigios divinos de antaño.¹ Las historias asumen así la consistencia de una transparencia opaca y aquello que carece de sentido se ofrece bajo la forma de la sospecha:

En el silencio del campo domesticado podían escuchar chicharras
y otros insectos, el sonido de las hojas de los árboles, los pasos

¹ Al referirse a los prodigios, Barthes señala lo siguiente: "Lo inexplicable se reduce a dos categorías de hechos: los prodigios y los crímenes. Lo que antaño se llamaba prodigio, y que sin duda hubiese ocupado casi todo el lugar del suceso si la prensa popular hubiese existido en aquella época, siempre ha tenido por espacio el cielo" (Barthes, 2003: 264).

sobre el camino de pedregullo. En otra época, un paisajista había diseñado todo eso como si se tratara de una maqueta y esa intuición le daba a Florencia la sensación de formar parte de un plan que no conocía (Rejtman, 2012: 242).

El matiz gótico que se desliza sobre la superficie de "El diablo" se acentúa en los episodios del Country Club de Córdoba, donde un malón de rugbiers barre los cimientos de ese *locus amoenus*; así como en el modo casi vampiresco con el que el personaje de Matías hace sus imprevistas apariciones.² Esa forma del terror es otra de las apropiaciones que realiza Rejtman para narrar lo *inexplicable* contemporáneo.

2.

Al modo de una dialéctica negativa, la narrativa de Rejtman suspende la instancia de una clausura de sentido. Para lograr esta apertura, hace un uso de la figura de la elipsis semejante al de la poética del olvido que Aira describió en Copi:

Su problematización de la memoria coincide con la recuperación del relato en estado puro, por paradójico que parezca. La memoria

² Antes de desaparecer con Matías en el estacionamiento de un boliche, durante un encuentro en el que nunca sabremos qué paso, pero que el personaje de Florencia asume plenamente como una violación, Azul busca su auto y cuando lo encuentra el cuento se detiene en la siguiente observación: "Azul se topó con un Escort beige con el baúl manchado de rojo. Se quedó mirando el auto. Tocó la sangre; estaba seca" (Rejtman, 2012: 214). Por otro lado, en el cuento "Este-Oeste" encontramos la siguiente descripción de Mikael y Samara, la pareja yogui de Los Ángeles: "Podrían ser personajes de una película de ciencia-ficción: ella tiene puesto un sobretodo de cuero casi hasta el piso (¡En Los Ángeles!, piensa Esteban) y un corte de pelo estilo Grace Jones, y él usa una musculosa negra, jeans chupines, y una especie de vincha de bandera roja y blanca que le tira atrás el pelo enrulado, peinado con gel. Los dos tienen una edad indefinida entre treinta y cincuenta años, son muy altos, de cuerpos fibrosos y muy quemados por el sol. 'Lo extraño es que al estar tan bronceados parecen vampiros', piensa Esteban" (Rejtman, 2012: 68). Por momentos la descripción alcanza una dimensión monstruosa: "Ahora puede ver que los dos tienen la piel muy tersa, como si a lo largo de los años hubiera usado muchas cremas. Tarros, frascos, potes, pomos, ¿cuántos litros?, se pregunta, ¿cuántos kilos? La superficie ya no parece piel, más bien una segunda o tercera capa un poco gruesa, algo traslúcida, se percibe el espesor de algo que esconde las huellas verdaderas, las marcas borradas, los surcos auténticos de la piel original" (Rejtman, 2012: 81).

tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante (Aira, 2003: 33).

Si lo inconcluso y lo inverificable traman la matriz del relato en Rejtman, su escritura responde a lo que Benjamin determinó como condición necesaria de la verdadera narración:

La mitad del arte de narrar radica en referir una historia libre de explicaciones (en Leskov) lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información (VI).

El carácter inagotable de sus relatos se debe al uso casi literal de la premisa narrativa de Aira: el olvido como el imperativo de seguir adelante. Y el modo que encontró para hacerlo se relaciona con la doble valencia que la designación "personajes de segunda mano" asume en su escritura. En la medida en que la reproducción técnica de las imágenes impulsó la emergencia de un nuevo verosímil³, podemos considerar que los personajes de Rejtman son deudores de una forma narrativa que surgió como efecto del cruce entre la imagen técnica y la palabra.

En un gesto que recupera la minuciosidad descriptiva con que la novela decimonónica procuró ocultar su entramado mecánico (no artesanal), los primeros films eligieron colmar el espacio con elementos de naturaleza indicial. La técnica del montaje generó un nuevo modo de narrar, una matriz visual que habilitaba la construcción de un conflicto itinerante: a diferencia del teatro, el cine no enfrentó un límite material —hasta la emergencia del concepto de *escenografía*, los "cuadros" dramáticos se definían por el *decorado*, conformando así espacios estáticos que desplegaban conflictos sedentarios—. Si

³ "La obra verosímil se pretende, y pretende que le crean, directamente traducible en términos de realidad. Es entonces cuando lo Verosímil encuentra su pleno empleo: se trata de hacer verdadero. Lo Verosímil [...] es entonces ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar el discurso" (Metz, 1972: 28).

bien la forma dramática de organizar el encuentro y la circulación de los personajes en escena se desliza en las primeras películas, el cine fue paulatinamente abandonando los rincones del espacio burgués, su orden y su decorado, para explorar la errancia que ese dispositivo visual habilitaba.

Este teatro-cine de caja es una fiel reproducción de los hogares burgueses del siglo XIX. Al respecto, Benjamin apuntó en "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" que frente a la pérdida del rastro de la vida privada en la gran ciudad, la burguesía francesa había transformado la propia casa "en una especie de estuche, una funda del hombre en la que este queda embutido con todos sus accesorios" (62). Entre estos accesorios —ese "inventario de detalles superfluos" que Barthes (1968) advirtió en las morosas descripciones de Flaubert y que por su cualidad excesiva e insignificante fue identificado por el crítico francés como la quintaesencia de la novela realista— nos interesa detenernos en una forma de "relleno" que consideramos propia del cine: la figura del *extra*.

Ante la incapacidad de recortarse y diferenciarse del fondo, estos personajes comparten la densidad del decorado. Hasta sus gestos y acciones, de tan naturales, predecibles y esperables, pasan inadvertidos para el ojo del espectador. Los personajes de Rejtman están hechos de esa materia aparentemente neutra y son, por lo tanto, completamente funcionales a la narración cinemática que anima el relato.

Porque en Rejtman, una vez más, no se trata de considerar las causas (siempre inexplicables) que motivan las acciones de los personajes, sino de explorar las leyes del movimiento que rigen sus itinerarios. Delineados por la falta, sin trasfondo psicológico ni volumen, los personajes traman sus encuentros y desencuentros sobre esa superficie desafectada. El desafío de Rejtman consistió en darles voz sin abandonar el paso errático e inmotivado de sus trayectos, itinerarios pautados por su cualidad de *extras*. Y cuando decimos "darles voz" nos referimos a la irrupción del lenguaje, en el sentido de un juicio, de un recorte de valores sobre el mundo. La falta de un desarrollo subjetivo no debe entenderse en los personajes de Rejtman como una anemia vital, una falta de voluntad o impulso (son todos sujetos *deseantes*) sino como una suspensión del juicio —la supresión de la distancia— en el modo de procesar lo sensible.

3.

Aunque, en rigor, en Rejtman nunca se trata de un mundo, sino de mundos, la superposición de planos de experiencia. Porque si de segunda mano se trata, los mundos que recorren los personajes se presentan invariablemente como copias, espejos refractarios de otros mundos. La duplicación es, en efecto, una marca distintiva de su poética. Un claro ejemplo se encuentra en la decisión de realizar su primer largometraje —*Rapado* (1991)— en base a su cuento homónimo. Pero quizás el ejemplo más paradigmático lo constituya *Silvia Prieto* (1998), una película que se sostiene sobre la falacia del nombre propio y que opera bajo la lógica de la *extimidad*, donde lo propio hace su aparición en el exterior y lo íntimo se reconoce en medio de lo ajeno. Los personajes de Rejtman parecen estar condenados al eterno reconocimiento de lo propio como ajeno. Todos atraviesan una desvinculación radical, una escisión brutal respecto de su propia vida.

En este sentido, así como la forma del olvido se pone de manifiesto desde las primeras imágenes de *Silvia Prieto*, cuando el personaje homónimo —otra duplicación— comienza su relato de vida anunciando un corte irreversible —“El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar” (Rejtman, 2014: 58) —; o también en el comienzo de *Dos disparos*, con el intento de suicidio de Mariano; así también los personajes de *Tres cuentos* manifiestan el extrañamiento que experimentan frente a un pasado propio que se percibe como radicalmente otro. En el final de “Este-Oeste” se nos dice de Esteban:

Vive en una especie de presente constante en el que el pasado nunca aparece espontáneamente. Para recordar tiene que proponérselo, y los recuerdos no vienen por relaciones o asociaciones [...] Está perdido, olvidado de sí mismo (Rejtman, 2012: 101; 103).

Lo mismo le sucede al narrador de “Eliana Goldstein” cuando reflexiona, tras las sucesivas mudanzas:

Sin darme cuenta, de un día para el otro perdí todas las referencias de mi vida anterior. Durante casi dos semanas me olvidé de quién había sido y me apropié sin pensarlo de una nueva vida [...] no pensé en nada ni en nadie que no se manifestara en el presente

delante de mí a cada momento de esos días. El pasado había desaparecido (Rejtman, 2012: 189).

Algo similar experimenta el personaje de Florencia en "El diablo" cuando se toma unas vacaciones en el campo de su amiga Azul:

Pero no tardó casi nada en acostumbrarse y el paisaje enseguida le resultó natural. Lo que había dejado atrás —su madre, el kiosko, Diego— ya parecían cosas de otra persona, no tuyas (Rejtman, 2012: 240).

Esta forma del olvido liga transversalmente a todos los personajes y encuentra su forma más acabada en el personaje de Matías, también del cuento "El diablo". Este personaje presenta una aptitud camaleónica para devenir diferentes *tipos* de sujeto: "Matías tenía la cualidad de hacer suya la ropa de cualquier persona, cualquier trapo que se echara encima se adaptaba perfectamente a su imagen, como si esas prendas hubieran sido tuyas desde siempre" (Rejtman, 2012: 281)

Esto se vincula, asimismo, con otro de los rasgos formales que caracterizan la narrativa de Rejtman. Uno que, por cierto, se pone en evidencia, como una suerte de puesta en abismo de su propia poética, hacia el final de "Este-Oeste", cuando se nos dice de Esteban:

Desvelado piensa en todas las otras vidas que le hubiera gustado vivir: le hubiera gustado ser profesor universitario en Harvard; ser un argentino en Bruselas o Amberes; un argentino en Canadá; compositor de jazz o música contemporánea; o un argentino que llega a los tres años a un país extranjero con sus padres y vive una doble vida; ser dueño de un café o restaurante; estudiante de economía en algún estado de Midwest, lejos de los dos océanos; ser musulmán, judío, budista, escultor o agente inmobiliario, con su foto de carnet impresa en la tarjeta de negocios (Rejtman, 2012: 104).

La enumeración caótica se extiende por más líneas hasta alcanzar la conclusión —un juicio momentáneo— de que

todas esas vidas le resultan atractivas, más atractivas que su propia vida en Los Ángeles, en la que cada día tiene que inventar sus motivos, su justificación. Vidas que no vivió y no va a poder vivir, vidas perdidas por las que ya siente una nostalgia estúpida, pensamientos invasivos que lo mantienen despierto en esa noche un poco fresca, sin terremotos (Rejtman, 2012: 105).⁴

Como objetos preciosos de su ficción, Esteban imagina esos mundos posibles, fantasea con la posibilidad infinita de sus combinaciones para finalmente abandonarlos en un gesto que se acerca a la melancolía pero que resiste en su ligereza intempestiva. Porque otro rasgo distintivo de la escritura de Rejtman es la dilapidación de mundos narrables.

4.

Dado que no agota ni clausura los mundos que narra, antes que una poética de los restos —del capitalismo, de la sociedad de consumo—, lectura que realizó Gonzalo Aguilar (2010) al analizar sus películas en el marco del llamado Nuevo Cine Argentino, la suya es más bien una poética del derroche: su reverso, su *prejuicio*. Se trata de una narración arborescente en la que cada nueva bifurcación es la entrada a un nuevo mundo, con sus propias reglas y códigos, que incluyen, como no podría ser de otro modo, al lenguaje. En efecto, cada nuevo mundo posee su argot: el narrador de "Eliana Goldstein" entiende que para ingresar a las redes clandestinas del narcotráfico debe hablar su lengua:

Estuve a la expectativa de si alguien llamaba a mi acompañante por su nombre, pero ella conversaba únicamente con la *dealer*; como si hablaran en código se decían mutuamente 'Corazón' [...] Antes de apagar la luz me dijo: que descanses, y otra vez me llamó

⁴ Este final hace eco del modo con el que Fogwill eligió concluir "Help a él", su versión lisérgica del cuento de Borges, "El Aleph": "Conservo en mis cajones los recuerdos de Vera. Alguna vez pensé regalarle una piedra tallada tan luminosa como el extremo de la multiplicada oscuridad; pero no hay mejor regalo para una muerta que dejarla jugar por unos instantes con las memorias y las fabulaciones de los vivos, lo que quizá fue su mayor deseo en el momento de salir de la vida —del sueño quieto de la vida— para entrar en el mundo, en la tierra que se mueve, que gira y temblequea un poco y circunvala el sol y cae infinitamente hacia un lugar que solo pueden advertir las que se dejan abrazar por el hombre que las vuelve un objeto de su ficción" (Fogwill, 2010: 284).

'amor'. Sin pensarlo le contesté: 'Vos también, Corazón', y me di cuenta de que se había resuelto otro problema" (Rejtman, 2012: 113)

Además, cada mundo tiene su origen mítico. Por ejemplo, el personaje de Azul en "El diablo" reflexiona sobre su familia bucólica:

Sus padres se consideraban 'nuevos campesinos' pero no eran ni hippies ni snobs. Tenían plantaciones de arándanos, árboles frutales orgánicos, y criaban cabras que ordeñaban para hacer quesos; la mayor parte de la producción se exportaba y el resto iba para el mercado gourmet local. Les iba bien; incluso para explotar más intensivamente el proyecto planeaban abrir en el mismo terreno una posada boutique con siete cabañas ofreciendo una experiencia de contacto con la naturaleza en el campo (Rejtman, 2012: 227).

Y tiene también sus prácticas de consumo. Así, en "El diablo", el personaje de Diego ingresa al mundo del fútbol americano:

No tardó mucho en convertirse en un fanático de la salud y su vida empezó a girar alrededor de la práctica deportiva. Dejó el cigarrillo y controlaba los porcentajes de grasas, hidratos de carbono y proteínas de cada comida. De a poco el kiosko se transformó en una vidriera temática de fútbol americano, con fotos y memorabilia. Incluso intentó introducir cambios en la mercadería: compró más barritas de cereal y redujo las golosinas y cigarrillos [...] Florencia trataba de redecorar durante su turno, sacaba algunas fotos y trofeos, emprolijaba, pero al día siguiente volvía a encontrar la misma parafernalia del Super Bowl (Rejtman, 2012: 236).

Tan solo basta esbozar, con simples y rápidos trazos, el contorno de un mundo para construir un personaje. Por momentos, la escritura de Rejtman pareciera agotar las posibilidades, las invisibles minuciosidades de detalles, de matices que conforman un estereotipo. En este sentido, su operación narrativa no

es otra que la de desarmar, a través del exceso de tipicidad, cualquier lugar común. Extrañarlo al punto de volverlo irreconocible. Y haciendo honor a la literalidad que rige los títulos de sus últimos libros —*Literatura y otros cuentos* y *Tres cuentos*—, podría decirse que la suya es una escritura que literaliza, al tiempo que ejerce una torsión sobre la expresión "lugar común". Al explorar el carácter ordinario, intrascendente aunque —por su mismo estatuto de común— repetitivo de estos espacios medios, Rejtman visibiliza lo que de tan común permanece inadvertido. Quizás esto se deba a que su carácter notable (su "notación") reside en que se presentan —y promocionan— a sí mismos como alternativos, como circuitos paralelos que funcionan por fuera de la media. Los ejemplos abundan: ya sea porque se trate de formas alternativas de acceso —en "Este-Oeste", Esteban le relata a Lara el motivo de su estadía en Chile: "Acá vine cien por ciento invitado. La madre de Lulú en Buenos Aires se ganó una *ski week* para dos juntando tapitas de gaseosa y nos la regaló" (Rejtman, 2012: 46)—; como por el carácter claramente marginal o exclusivo, por momentos sectario, de esos espacios —la residencia en Estados Unidos y la escuela de Hot Yoga en la segunda parte de "Este-Oeste"; pero también el mundo inmobiliario o las tertulias New Age de "Eliana Goldstein"; o las realizadas en clave salón literario en "El diablo", junto con la *campagne* pampeana o hasta el consultorio odontológico del mismo cuento—; estos espacios se caracterizan por su cualidad heterotópica, en el sentido que Foucault le dio al término, esto es, como lugares reales por fuera de todos los lugares, con sus propios "sistemas de apertura y cierre que, al mismo tiempo, los aísla y torna penetrables" (Foucault, 2010: 78). Como observó Foucault, estos espacios también incluyen sus propios recortes de tiempo, ya sea porque albergan una idea de tiempo infinito (el cementerio, los museos y bibliotecas); o porque están ligados al tiempo en lo que este tiene de más insustancial y pasajero (las fiestas o pueblos de vacaciones). Cada uno de los espacios desplegados en los relatos de Rejtman contiene sus propias coordenadas temporales. De allí el sesgo anacrónico que invade sus cuentos, ese conglomerado de tiempos heterogéneos que escande las historias en secuencias narrativas discontinuas.

5.

Podría decirse entonces que cada cuento alberga otros cuentos, micro-relatos que poseen sus propios anclajes espacio-temporales. Como se ha indicado, la intrusión de mundos adentro de mundos se da siempre por la causalidad aleatoria que rige los encuentros entre los personajes. Al modo de *shifters* que dislocan la narración hacia otros planos secuenciales, estos personajes *extras* asumen por momentos un primer plano, un relieve que los sustrae de su mera función de puente entre mundos: así sucede, por ejemplo, con el personaje de Rubén, quien aparece en el cuento "El diablo" con el sólo propósito de introducir a Diego en el mundo del fútbol americano y a quien el relato le concede una no tan breve digresión biográfica.

Los cuentos de *Tres cuentos* destilan micro-relatos como los de Rubén. Quizás el ejemplo más radical lo constituya el cuento "Este-Oeste", donde las coordenadas enunciadas en el título encuentran un correlato formal en la estructura del cuento. Dividido en dos partes —la primera centrada, aunque de modo desviado, en los avatares de Lara, su infancia y adolescencia y los cruces fronterizos entre Argentina y Chile; la segunda en la deriva errática de Esteban por Norteamérica— este cuento establece una interrogación directa con el nombre del libro y actúa como cifra de la idea de narración desplegada en sus páginas. Porque, en efecto, las dos partes que componen "Este-Oeste" pueden leerse de manera autónoma: el mismo título, como un chiste encriptado, contiene la opción de elegir entre uno o el otro: este o este. En cierto modo, esa segunda parte no difiere en su matriz narrativa (aunque sí en su extensión) de historias como las de Rubén: también Esteban apareció en la primera parte del cuento como un personaje *extra*, un personaje de segunda mano cuya función, de mero relleno o decorado, consistía en volver verosímil un espacio como el apart-hotel. En última instancia, el salto hacia el otro horizonte cardinal, anudado en esa frontera tan cara a la narrativa norteamericana, recae, como siempre en Rejtman, en la figura de estos personajes que surgen como efecto de la causalidad aleatoria que anima los relatos. Si como estableció Benjamin, "Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas", la narrativa de Rejtman asume esta premisa como una ética de escritura, donde lo que importa no es tanto ahondar en el *pathos* de sus personajes, sino introducir mundos seriales. Devolverle al lector la certeza, monstruosa quizás, de que la narración es infinita.

Bibliografía

- Aira, César. (2003). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland. (2003). "La estructura del suceso", en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . (1973). "El efecto de realidad", en *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, Comunicaciones 11.
- Benjamin, Walter. (1972). "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Illuminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid: Taurus.
- . (2007). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov", en *Obras*. Libro II. V.2. Madrid: Abada.
- Bernini, E. (2008). *Estudio Crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires: Picnic.
- Brook, Peter. (1993). *The empty space*. Nueva York: Touchstone.
- Caresani, Rodrigo. (2012). "Nuevos realismos en la escena literaria argentina: Fabián Casas versus Martín Rejtman", en *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso*. Centro de Estudios de los Discursos en Sociedad (CEDeS), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, (12), 111-128.
- Fogwill, Rodolfo. (2010). "Help a él", en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Foucault, Michel. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gordon, R. (2011). "Cine y literatura en Martín Rejtman: Estética de la inercia y contemporaneidad", en *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, (37), 289-305.
- Metz, Christian. (1978). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Rejtman, Martín. (2012). *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.

———. (2014). *Rapado*. Silvia Prieto. *Los guantes mágicos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Salas, Hugo. (2013). "Dos libros nuevos de Martín Rejtman", en *Los irro-
kuptibles*, 22 de enero de 2013.