

Entre lo íntimo y lo común. Paisaje y memoria en las narrativas del retorno

Estefanía Bournot

Austrian Academy of Sciences

Abstract

This article reads the work of Maximiliano Barrientos in dialogue with a corpus of novels published since 2000, which are structured around the thematic of return and the memorial dimension of landscape. Drawing on the concept of “autobiographical space” proposed by Leonor Arfuch, this paper observes the narrative composition of landscapes as affective interfaces that mediate between the public and the intimate. On the one hand, it analyses the strategies of “demarcation”, which seek to dissociate the narrative from its duty to represent a collective “we”; and on the other hand, it focuses on a shift towards intimate perspectives that re-appropriate the landscape as a surface of self-projection and introspection. The central argument of the essay is that: the narratives of return, among which Barrientos’ work is included with great prominence, invite us to think about the ways in which literature expands, transforms and interrogates the spatial imaginaries through affects, enabling with this gesture new imagined communities and new articulations of the common.

Keywords

Autobiographical space, memory, return, literary landscape, Latin American contemporary novel

Resumen

Este artículo lee la obra de Maximiliano Barrientos en diálogo con un corpus de novelas publicadas desde el 2000, que se estructuran en torno a la temática del retorno y la dimensión memorial del paisaje. Entornando la noción de “espacio autobiográfico” propuesta por Leonor Arfuch, se observa la composición narrativa de paisajes como interfaces afectivas que median entre lo público y lo íntimo. Se analizan por un lado las estrategias de “deslinde”, que buscan desmarcar la narrativa de su deber de representación de un “nosotros” colectivo; y, por otro lado, se pone el foco en un giro hacia perspectivas intimistas que se reapropian del paisaje para utilizarlo como superficie de proyección e introspección del yo. El argumento central del ensayo es que las narrativas del retorno, entre las cuales se incluye la obra de Barrientos con gran protagonismo, invitan a pensar los modos en que la literatura amplía, transforma e interroga los imaginarios espaciales a través de los afectos, habilitando con este gesto nuevas comunidades imaginadas y nuevas articulaciones de lo común.

Palabras clave

Espacio autobiográfico, memoria, retorno, paisaje literario, novela contemporánea latinoamericana

Es raro saber que hay algo en el cuerpo, un rumor,
un movimiento, vestigios de una voz que no es sólo la mía

M. Barrientos, “Lugar”

Paisaje como rostro, el hombre en el paisaje
como la ola en el mar

C. Magris, *El infinito viajar*

El espacio autobiográfico

En su breve ensayo inédito “Lugar”, el autor boliviano Maximiliano Barrientos recorre algunos de los puentes que unen paisaje, escritura y memoria. Conmocionado ante el escenario marítimo en el que se ve inmerso durante una travesía por el Río de la Plata, el autor revive escenas de su infancia en la costa atlántica, un universo íntimo y familiar entretejido con las lecturas de Onetti y los relatos oídos de los habitantes de la ciudad de Montevideo. Esta

ciudad portuaria, en la que Barrientos se encuentra como visitante pasajero, se va configurando como un “lugar” de la escritura en el que se condensan varias capas de la experiencia personal y colectiva, un lugar caleidoscópico y mutante. Así, este texto breve nos presenta *in nuce* algunos de los elementos centrales de la obra de Barrientos que a su vez reverberan en la narrativa de varios otros autores y autoras contemporáneas de América Latina quienes, de manera similar, interrogan los vínculos afectivos y sensibles que dan forma al espacio literario.

Barrientos conforma, junto a otros autores nacidos en la década de 1970 como Sebastián Antezana, Liliana Colanzi, Rodrigo Hasbún, Giovanna Rivero, o Juan Pablo Piñeiro, una nueva generación de narradores y narradoras bolivianas que están renovando los símbolos fijados de la identidad nacional, sus gestas heroicas, sus personajes célebres, sus tramas sociales. En este proceso de de- y re-construcción del imaginario literario, la representatividad de los espacios como articuladores de lo común se vuelve aspecto crucial. Atestiguando los profundos cambios político-sociales que se han producido en el país (ha cambiado incluso su nombre), la literatura de las últimas décadas ha puesto el foco en sujetos y espacios que anteriormente apenas tenían cabida dentro de una cultura que era controlada por una pequeña élite urbana al servicio del proyecto nacional mestizo.¹

La nueva generación comienza a publicar aproximadamente a partir del cambio de milenio, sostenida en parte gracias a la emergencia de editoriales independientes locales, como El Cuervo o 3600, o bien en casas con sede fuera del Estado Plurinacional, como Periférica o Eterna Cadencia, las cuales apostaron por el potencial literario de voces y geografías poco exploradas de la literatura hispanoamericana. Al mismo tiempo, la producción narrativa boliviana fue adquiriendo cada vez más visibilidad internacional debido en gran parte a la movilidad de los autores y autoras, muchas de las cuales residen o se forman en el extranjero y participan en los circuitos literarios internacionales de festivales, ferias, revistas, etc. Este hecho no es banal, ya que las mismas obras atestiguan un distanciamiento respecto a la configuración de lo nacional como marco de sentido. Muchas de las novelas producidas en las últimas dos décadas se desmarcan del espíritu colectivo y ponen el acento en las micro perspectivas individuales, construyendo personajes complejos, que habitan

¹ Sobre la reconfiguración de las estructuras sociales y prácticas identitarias en la producción cultural bajo el horizonte de la refundación del estado (pluri) nacional de Bolivia en la primera década del siglo XXI, ver González Almada (2017) y Bournot (2018).

múltiples mundos en paralelo y están en proceso de definir su relación respecto al entramado colectivo nacional.² Un adelanto de esta experiencia de descentramiento respecto a la representación del sujeto colectivo boliviano puede leerse en la obra temprana de Edmundo Paz Soldán, figura bisagra entre la generación canonizada del *boom* y la narrativa del cambio de milenio. En algunas de sus primeras novelas de éxito internacional, como *La materia del deseo* (2001) o *Sueños digitales* (2000), asistimos a una apertura del espacio ficcional a través del nomadismo virtual o de la experiencia migrante de personajes que entran y salen de la construcción simbólica de lo nacional: la ficcionalización de la sociedad cochabambina re-bautizada muy significativamente como “Río Fugitivo”. La patria, y el sentido de pertenencia a un tejido social más amplio, comienzan a diluirse a finales de los noventa y nuevos caminos de exploración se abren para las siguientes capas de escritores que continúan redefiniendo las nuevas comunidades imaginadas y narrativas.

Un ejemplo de la reacción ante la colectivización del sujeto literario y su deber impuesto de representatividad de lo nacional, muy característico de las novelas latinoamericanas de los años 70, puede encontrarse en *El lugar del cuerpo* (2009), de Rodrigo Hasbún. En este conjunto de historias breves, una de las narradoras cuestiona cierta tendencia de la literatura nacional a considerar al escritor/a como voz de un pueblo e intérprete de la realidad social de su país:

¿Debía mencionar el nombre de su país por primera vez? ¿Hablar por primera vez, desde la literatura, de las condiciones sociales y económicas de su país, lamentables, injustas, dignas de siglos anteriores . . . ? ¿No era eso de lo que había huido siempre, desde su primer libro, la aborrecible tendencia de los escritores de país pobre de hacer sociología por medio de la literatura, un libro de quejas mediocre, un observatorio de denuncias? (81-82)

Dentro de una trama regional más amplia, podemos observar el mismo empeño en (re)escribir ciertos espacios fijados en el imaginario desde una perspectiva más personal, que hilvana la Historia en mayúscula, con las microhistorias familiares, afectivas y sensoriales de un yo que se autoexamina y expande en el curso de la escritura. Publicada recientemente, la novela *Los llanos*, de Federico Falco, por ejemplo, despliega una poética ontológica del

² Ottmar Ette se refiere a este tipo de literatura producida desde el nomadismo de sus autorxs como “escrituras sin residencia fija” (2006). En un trabajo anterior analizo el impacto que han tenido las dinámicas de movilidad en la creación de nuevos imaginarios espaciales extraterritoriales (Bournot 2022).

paisaje de la pampa argentina como espejo de un yo lírico en busca su propio reflejo: “Yo en el paisaje. Yo en la llanura . . . Era un espacio donde me podía encontrar a mí mismo. Era un espacio donde podía leerme” (44). El texto da cuenta de un deseo por apropiarse de un espacio, de hacerlo suyo, más allá de su valor histórico o social.

Tanto la obra de Falco como la de Barrientos pueden alinearse con varios proyectos literarios de autores/as contemporáneos de la región, como Juan Sebastián Cárdenas (Colombia), Lina Meruane (Chile), Cristina Rivera Garza (México), los argentinos Selva Almada, Hernán Ronsino, Patricio Pron —por nombrar unos pocos—, quienes producen una narrativa en primera persona que observa y escribe el paisaje como plataforma de exploración del yo y como punto de entrelazamiento y tensión entre lo íntimo y lo común.

Leonor Arfuch hace referencia a la cada vez más notable importancia del “espacio autobiográfico” como lugar que alberga una multiplicidad de formas y géneros con umbrales no siempre nítidos, construidos en mayor o menor medida por una narrativa vivencial o autorreferencial (1). Estas narrativas surgirían en parte como consecuencia de una disolución progresiva de lo común y la deriva de las grandes narrativas sociales y nacionales a favor de una subjetividad como horizonte de sentido. El desencanto de las utopías colectivas que ya se expresaba en algunos de los manifiestos de los noventa como el *crack* o *McOndo*,³ así como el arrasamiento homogeneizante del neoliberalismo, quizás son también algunas de las razones por las que el yo buscaría reafirmarse, delimitar un espacio de diferenciación y establecer estrategias de agenciamiento de corto y mediano alcance: el espacio del yo es el espacio de las prácticas cotidianas, de los vínculos afectivos, donde el individuo puede alzar una voz propia y afrontar la pregunta por la identidad desde una perspectiva más íntima.

Retomo este concepto de “espacio autobiográfico” de Arfuch para incursionar en la obra de Maximiliano Barrientos y leerla como síntoma y programa de un tipo de narrativa latinoamericana producida a partir del cambio de milenio, que amplía, transforma e interroga los imaginarios espaciales a través de los afectos, habilitando con este gesto nuevas comunidades imaginadas, nuevas articulaciones de lo común. Me refiero a un

³ Paz Soldán figura entre los co-autores del prólogo/manifiesto *McOndo* que cuestionaba la literatura latinoamericana que se auto-exotizaba para el mercado global y proponía nuevos lenguajes representacionales que estuvieran más cercanos a la realidad de los autores.

corpus de novelas o textos narrativos aparecidos en las primeras décadas del milenio, que reposicionan al sujeto dentro de espacialidades en tensión: por un lado, las macro constelaciones colectivas de la ciudad, la nación, Latinoamérica; y por el otro, el terreno del yo, ese “espacio autobiográfico” que se instaura como el punto de contacto entre el individuo y la comunidad. Distanciándose de la retórica identitaria o de la metáfora nacional, estas obras contribuyen a generar lo que Irene Depetris Chauvin ha calificado como “geografías afectivas” que movilizan nuevos sentidos y visiones de nuestro presente. En su lúcido y original ensayo sobre cine, esta autora evalúa cómo ciertas producciones cinematográficas revisitan espacios canónicos del imaginario visual regional y renuevan su representación: “Al desmarcarse de sentidos alegóricos del territorio, las películas exploran las dimensiones de la intimidad y de la afectividad con relación a esos espacios recorridos” (10).

Una movilización similar tiene lugar en las obras narrativas de las autoras y autores mencionados, en las que el paisaje se lee como un palimpsesto de experiencias superpuestas, propias y ajenas; o bien como resguardo de una memoria histórica y una memoria afectiva que moldea los cuerpos individuales y colectivos (Ahmed). En este ensayo me pregunto específicamente por los vasos comunicantes entre la constitución de nuevas subjetividades desplazadas y la (re) escritura de los imaginarios literarios: ¿Cómo se constituye este nuevo espacio de enunciación entre lo íntimo y lo colectivo? ¿De qué manera se transforma el paisaje en una plataforma de exposición y exploración del yo? ¿Qué nuevos modelos de convivencia y comunidad emergen de estas expresiones literarias?

Abordaré primeramente la noción de deslinde, que vinculo al concepto de “prácticas cotidianas del espacio”, de Michel De Certeau, y que postulo como una de las estrategias claves de reescrituras de los imaginarios espaciales regionales. Me centraré luego en la dimensión memorial del paisaje y su capacidad de “afectación”, de generar vínculos afectivos a través del recuerdo. Finalmente, me interesa poner en diálogo un corpus de obras estructuradas en torno a la trama del retorno, en la cual el paisaje marca una continuidad entre el pasado y el presente, generando una nueva narrativa histórica entre lo íntimo y lo común.

Paisajes en fuga

Relatos de viaje, de huida, de regreso. Estos son algunos de los motivos que aparecen con insistencia en la obra novelística de Barrientos desde *Hoteles*

(2007), pasando por *La desaparición del paisaje* (2015) hasta *En el cuerpo una voz* (2017). Las tres novelas se organizan en torno al viaje como vía de escape de diversas estructuras sociales que determinan la biografía del individuo: la familia, la patria, la pareja. Las razones de los personajes para viajar varían, pero la fuga se mantiene común a todos ellos. En este proceso, el paisaje, lejos de figurar como escenario estático, se muestra como construcción dinámica e inestable a través de la cual los personajes exploran una subjetividad que busca desmarcarse de un “nosotros” colectivo. Paisaje y viaje funcionan como escenificación del fluir de la identidad y de la memoria: “Todas las fugas son quiebres de la identidad” (Barrientos, *Hoteles* 55).

“Era un poco el deseo de ser extraños. Viajar, irnos, nos ayudaba a vernos con cierta objetividad” (30), admite Abigail, una de los personajes protagonistas de *Hoteles*. La novela cuenta la historia de dos actores retirados del cine para adultos, que en un momento de su juventud deciden escapar de sus propias vidas y emprender un viaje juntos, del cual apenas quedan evidencias. Es a partir de entrevistas a los actores, que el narrador-editor de un documental intenta reconstruir, desde la ausencia de imágenes y grabaciones, la historia de aquel viaje a la deriva.

La motivación del narrador-editor es justamente retratar la vida privada de dos personas cuya intimidad física es normalmente expuesta y comercializada, vuelta un producto de exhibición y consumo público. Para los mismos actores, tal y como reconoce Abigail, el viaje es la oportunidad de salir de los marcos comunes que determinan su identidad como individuos. Cambiar de paisaje significa ser extraños a sí mismos, interrogarse, redefinirse en un entorno distinto: “Viajar es construir un paisaje privado, una colección de espacios mutantes: ciudades que son fragmentos de muchas ciudades” (22).

La traslación en el espacio —el dejar un lugar atrás o retornar a él— es semejante a un gesto de la conciencia, a su movimiento en el tiempo. El filósofo francés Michel De Certeau considera que “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (128). De la misma forma que un caminante hace suyo un espacio a través del uso del mismo en tanto lo recorre, los relatos, al ejercer un poder performático sobre el sistema estructurado del lenguaje, generan recorridos subjetivos, pues “cada día, atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases o itinerarios” (127). Partiendo de esta premisa, si la literatura escenifica un movimiento epistemológico, un desplazamiento del pensamiento, entonces cabe considerar que las diferentes formas de viajar también engendrarían diferentes espacios. Las “prácticas del espacio” ejercidas en el relato, descritas por De

Certeau, son fundamentales para entender cómo la narrativa genera nuevos paisajes subjetivos y mecanismos de resistencia ante los dispositivos disciplinarios que Foucault señala como los organizadores del espacio social. Una de las hipótesis de este ensayo es que Barrientos, en línea con otros autores de su generación, reescribe el paisaje como estrategia de agenciamiento y deslinde, para conquistar un espacio propio de enunciación.

Entre las estrategias de deslinde y reescritura, destaco dos tipos de movimientos de base que renuevan la visión del paisaje. Por un lado, el movimiento de fuga hacia adelante, el encuentro con lo desconocido, el viaje de aventura, el descubrimiento de un nuevo yo fuera del ambiente familiar. Por otro lado, un desplazamiento en la dirección contraria, de personajes que vuelven al punto gravitacional de su infancia. Este movimiento se inserta dentro de lo que he llamado “narrativas del regreso”, operando a su vez un doble desplazamiento espacial y temporal: el retorno al lugar de la infancia es también una vuelta al pasado, a los complejos laberintos de la memoria, en donde se entretujan la historia personal y la historia social de un lugar.

A continuación, analizaré estos dos movimientos en conexión con la producción de paisajes afectivos. Abordo estos paisajes desde la noción de *punctum* que Barthes desarrolla en sus teorías sobre la fotografía, y que guarda relación con el concepto de acronía de la imagen de Didi-Huberman. Mi argumento es que el paisaje funciona en varias novelas como un elemento punzante que activa una memoria afectiva que desencadena el relato. La escritura revela así las intersecciones entre el espacio colectivo y un cierto recorrido autobiográfico.

Un paisaje privado: la imagen punzante

Hoteles retrata el intento por “construir un paisaje privado” como forma de renovación y cuestionamiento de la identidad a partir de la movilización de costumbres, ideas y afectos que implica el viaje: “Ninguno tenía una idea clara de por qué viajaron de forma imprevista. Entenderlo como un escape es reducirlo. No se fueron para escapar, sino para fabricar un pasado en común” (41). Sin embargo, la fuga hacia adelante de los viajeros protagonistas contrasta con la mirada retrospectiva del narrador homodiegético, un cineasta que busca recrear la historia de la pareja a partir de sus testimonios:

No tengo ninguna imagen. Tengo testimonios, pero no fotos ni grabaciones. No hay ningún registro, el viaje desapareció por completo. A veces sueño con el auto abandonado en algún lugar del

camino. Las partes del auto. El chasis oxidado. El sol y el polvo deteriorándolo, convirtiéndolo en despojos. Fantaseo con llevar la cámara y filmar lo que quedó del Chrysler, los restos, algo muerto y hermoso. Nadie podrá decodificar el pasado que contiene. Un objeto inexplicable, perdido, triste. (17)

Estas frases pertenecen a las primeras páginas de la novela. Palabras que podrían ser sustituidas por una sola e indescifrable imagen que el editor/narrador del documental ansía capturar: un coche entregado a las inclemencias del tiempo y la intemperie. Como joven representante de una generación que creció rodeada del *input* mediático, Barrientos asume su atracción por el cine como una forma de pensar en imágenes y como una vía para explorar las posibilidades de una literatura dotada de una poderosa fuerza visual, de la cual *Hoteles* es la plasmación más directa. Aquí el trabajo del narrador se desarrolla en paralelo al del editor del documental: a partir de diferentes recortes del pasado han de crear una historia. Barrientos genera instantáneas narrativas, imágenes textuales que hablan por sí mismas. Los textos no solo hacen eco de un entorno predominantemente visual y mediático, sino que también lo encarnan; reproducen la imagen multiplicando el gesto mimético y haciendo de la copia el referente mismo. En esta compleja cadena de simulacros que como muñecas rusas se contienen uno dentro de otro, la relación entre realidad y representación entra en crisis. Tal y como señala Didi-Huberman: “nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad” (2013, 2).

Podríamos ver en esta proliferación de imágenes una expresión más de la estética hueca del pastiche, propia de la esquizofrenia temporal de la era postmoderna diagnosticada por Jameson, o bien hacer de este collage abigarrado un nuevo tipo de lenguaje discontinuo, cuyo mensaje ha de ser reconstruido. Mas ¿cómo desentrañar el sentido de esta sobreacumulación de imágenes? Volviendo al texto de Barrientos, vemos el coche abandonado como “un objeto inexplicable”, del cual, según el narrador, “nadie podrá decodificar el pasado que contiene” y ciertamente su mensaje podría pasar inadvertido si no fuera porque abre una brecha en la subjetividad de quien lo observa. Se trata de un efecto de choque, de incisión, aquello que Barthes definió como el *punctum*: la imagen abre una herida a partir de un detalle que apela al espectador y lo traslada a un ámbito afectivo conectándolo a la imagen más allá del su interés público o histórico. El *punctum*, dentro del marco inmóvil de la fotografía, condensa un sentido que está latente e inserta también un

“campo vacío”, un espacio de misterio. El *punctum* evoca y promueve la imaginación, es una potencialidad del movimiento contenida en el detalle: “es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (109).

La novela de Barrientos se desencadena a partir de estas heridas; es decir, de las imágenes (todas ellas privadas) que provocan punzones inesperados. Estas puntadas habilitan el fluir de una memoria involuntaria que despliega otro tipo de temporalidad no lineal, una historia que avanza a partir de las ausencias, de las lagunas del conocimiento, de lo sumergido que aleatoriamente sale a la luz y despierta de su letargo de inconsciencia al llamado de la imagen.

La imagen textual nos sitúa ante el tiempo intempestivo y anacrónico de la memoria, que no siempre coincide con la cronología, es decir, con la lógica temporal de la Historia como secuencia fija de hechos ordenados consecutivamente: “Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial” (Didi-Huberman 2005, 60). Esta “impureza” de la memoria es lo que la distancia de un saber histórico, compacto y estático. La literatura de Barrientos busca captar la relatividad subjetiva de cómo se percibe y relata la historia. No se trata de “la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno”, sostiene Didi-Huberman una vez más (2013, 7). Esto implica un paseo a tientas por el paisaje de la memoria, plagado de vacíos, donde de vez en cuando surgen como destellos aquellas imágenes que iluminan el camino. El narrador de *Hoteles* lo formula a través de metáforas cinematográficas, en una escritura que intenta iluminar lo que ha quedado “fuera de campo”, lo que no entra en el objetivo de la cámara, lo que la imagen esconde:

Obsesionarse con el pasado no implica obsesionarse con lo que se recuerda, implica obsesionarse por todo aquello que quedó afuera del recuerdo, aquello que no podemos ver, aquello que no podemos reconstruir, pero que sabemos que estuvo ahí. Aquello que fue nuestro y que ahora pertenece al reino de lo perdido. (“Lugar”)

La exploración de las zonas ciegas del pasado es quizás una de las temáticas más importantes de la narrativa latinoamericana desde la vuelta a la democracia hasta nuestros días. El entrelazamiento de la trayectoria personal y familiar con la historia social y política de la región cobra consistencia literaria

en lo que llamo “narrativas del retorno”: novelas que cuentan, muchas veces en clave detectivesca, el regreso al lugar de origen de un personaje que se expresa en primera persona. Esta sería la base que estructura obras como *La materia del deseo*, anteriormente mencionada, u otras más recientes como *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, *Lumbre*, de Hernán Ronsino, *Sangre en el Ojo*, de Lina Meruane, *El diablo de las provincias*, de Juan Sebastián Cárdenas, o *Los Llanos*, de Federico Falco. Se trata de un corpus incompleto, pero que permite visualizar algunos de los síntomas recurrentes de la narrativa actual. En el siguiente punto propongo un recorrido por algunas de estas obras para examinar más de cerca las implicaciones que la temática del retorno tiene en las (re) escrituras del espacio literario.

Memoria del paisaje y narrativas del retorno

El viaje-escritura es una arqueología del paisaje; el viajero —el escritor— baja como un arqueólogo a los diferentes estratos de la realidad para leer incluso los signos escondidos debajo de otros signos, para recopilar el mayor número posible de existencias e historias y salvarlas del río del tiempo, de la ola disipadora del olvido . . . El paisaje es también cementerio, osario convertido en abono y savia de la vida. (Magris 20)

En su ensayo *El infinito viajar* Claudio Magris reflexiona sobre la indisoluble relación entre el espacio subjetivo de la memoria individual y la constitución de tiempos heterogéneos que dan forma al paisaje. La escritura como viaje vertical hacia las profundidades del tiempo. Estas imágenes nos ayudan a pensar las narrativas del retorno como puesta en escena de un doble desplazamiento, espacial y temporal.

El viaje de vuelta es también un viaje hacia el pasado, el reencuentro con las personas, los lugares y los objetos que conformaron el universo afectivo del sujeto. La voz narrativa se posiciona como un arqueólogo escarbando las capas de la memoria ocultas bajo la superficie, examinando los rastros materiales del tiempo, las marcas de ese devenir grabadas en el paisaje. A menudo la trama personal del regreso se entrelaza con otra trama detectivesca y el propósito de develar un misterio oculto, de echar luz sobre eventos o figuras del pasado que han quedado irresueltas. Así lo plantea el narrador homodiegético de *Lumbre*, última novela de la trilogía pampeana de Hernán Ronsino, al regresar a su ciudad natal, la localidad bonaerense de Chivilcoy. Allí recupera los diarios de Pajarito, personaje emblemático a través del cual se van desentrañando historias secretas que habitaron la ciudad en períodos de represión y

ocultamiento. “Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia” (16) se puede leer en el diario de Pajarito. El paisaje como evidencia de la historia y como superficie de contacto con la trayectoria de un yo que redescubre aspectos de su infancia y juventud desde la perspectiva de los diarios.

Sobre un eje detectivesco análogo giran *El espíritu de mis padres sigue subiendo con la lluvia* y *La materia del deseo*, dos obras que vinculan el misterio del pasado a una enigmática figura paternal, cuya implicación en los conflictos políticos de la dictadura en Argentina y Bolivia respectivamente, no es del todo clara. Los hijos que regresan hurgan en las fotografías, los archivos, los rincones secretos de la casa, para develar el secreto que por momentos pareciera ser la llave para descifrar el propio pasado. En todos los casos, la historia se narra a partir de la ausencia del testimonio, desde el reencuentro con los fantasmas del pasado y con el ánimo de construir una historia a partir de los vacíos.

Dentro del universo narrativo de Barrientos, este movimiento retrospectivo se sella en *La desaparición del paisaje*. En dirección opuesta al viaje de huida de los personajes de *Hoteles*, en *La desaparición* asistimos al viaje de regreso de Vitor a su ciudad natal, Santa Cruz. Al volver, Vitor percibe el paisaje como sustento mnemotécnico del universo afectivo de su infancia, una imagen evanescente, diluyéndose al pasar del tiempo:

Mi madre como un paisaje que duraba segundos, que se deformaba y se convertía en brillos que eran consumidos por las moscas. Memoria desapareciendo, volviéndose invisible, acabando con cada una de las imágenes que retenían lo que fue por tan poco tiempo infancia, familia. (62)

Volvemos a ver aquí la fragilidad de la memoria y al empeño por focalizar el objeto que inevitablemente va quedando fuera de campo. Un tema que Barthes ataca de lleno en *La cámara lúcida* cuando se pregunta qué es lo que yace en la esencia de las fotografías que hace aflorar la nostalgia al observar la inmovilización del pasado. La conmoción que experimentan los personajes de *La desaparición* al confrontarse con los restos materiales de otro tiempo anterior está vinculada con el “retorno de lo muerto”, pues “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes 131). Las imágenes no envejecen, se mantienen intactas, inmóviles y ajenas al paso del tiempo: “La vida no trata del deterioro de esas imágenes”, reflexiona Vitor, “la vida trata de cómo envejecemos y esas

imágenes se mantienen fijas, incontaminadas, protegidas de nuestros propios cuerpos, de la marcha silenciosa de las enfermedades” (53). Así, mientras las imágenes capturan el potencial vital en un instante que nos sobrevive, la literatura explota ese potencial en movimiento.

Pero ¿qué significa exactamente que el paisaje desaparezca? Tras varios años de ausencia, muertos sus padres, distanciado del resto de sus parientes y antiguas amistades, Vitor es como un visitante extranjero en un lugar donde ya nada es lo que era. Las mismas inquietudes aparecen en *La materia del deseo*, de Paz Soldán, que escenifica la alienación del personaje que vuelve tras mucho tiempo a la ciudad que le vio nacer:

Esta ciudad ya no es mía. Soy un extraño, un extranjero en ella Nunca clausuré del todo los planes de volver algún día de manera definitiva, pero me las ingení para buscar excusas que postergaran el regreso. Como un espejismo alejándose continuamente en el horizonte, Río Fugitivo está a mi alcance y siempre retrocede. Yo hago retroceder la ciudad, temeroso de volver a ella; o acaso la ciudad a la que quiero volver es solo una y no está más, la dejé el día que partí por primera vez. (60)

Ambos autores retratan paisajes y sujetos en fuga. Por un lado, un espacio que se diluye ante los esfuerzos vanos del narrador por reinstaurar una experiencia de familiaridad y, por el otro, la huida misma de los personajes de ese paisaje que los confronta con un pasado doloroso. Los personajes de Barrientos buscan de manera casi obsesiva elementos que ayuden a darle un sentido a una historia fragmentada, enigmática y muchas veces traumática.

La temática de la novela posterior de Barrientos, *En el cuerpo una voz*, gira igualmente en torno a la tensión entre olvido y memoria, sobre la necesidad colectiva de echar un manto de silencio sobre la historia para poder romper amarres con el pasado y al mismo tiempo con las heridas punzantes, aun abiertas, que recuerdan la necesidad de justicia. Mientras que el personaje principal sostiene que es necesario olvidar para no quedar anclados como sociedad en los dolores del pasado, en un pasaje estremecedor durante la primera parte de la novela, ese mismo personaje entierra el cuerpo de su hermano, asesinado por el terrorismo de Estado, y se afana por dejar una huella de su tumba, una marca en el paisaje que señale su ausencia:

Durante horas cavé una fosa de algo más de dos metros. Busqué algo que poner, algo que representara a una persona que sólo yo conocía. Cualquiera cosa que indicara que ahí estaba enterrado, que debajo de la greda había un cuerpo que albergó una historia. (36)

El cuerpo del hermano es una metáfora del cuerpo social herido, de las violencias ocultas, de los vacíos y las desapariciones forzadas. La tumba es el recordatorio de un vínculo afectivo y a la vez es un lugar memorial de una historia común.

Esta capacidad del paisaje de ser un portador de memoria se hace igualmente patente en *Sangre en el ojo*, de la chilena Lina Meruane. En esta novela el yo-narradora vuelve a Santiago de Chile luego de una larga ausencia y reflexiona: “. . . estaba pensando en las esquirlas del golpe, tantas esquirlas carcomiendo el hormigón con su ácido . . . esos muros lo habían presenciado todo, pero estaban ahora vendados por una gruesa capa de hollín que se desprendía, apenas, cada muchos años, durante los terremotos” (72-73). Las paredes y los edificios que fueron testigos del golpe militar se quedan mudos, cubiertos de hollín, hasta que alguien despierta la conciencia que albergan y les cede la palabra. La narradora lee la historia violenta del país escrita en las paredes de Santiago al tiempo que escribe su propia historia en ellas. Así, la memoria del paisaje se transfigura en los relatos contenidos en los lugares que albergaron la historia colectiva y personal. Un espacio descrito como un cuerpo sensible, herido y marcado por el paso del tiempo.

Cierre: “una voz que no es solo la mía”

A mi alrededor el paisaje mutaba. Yo miraba, intentaba recordar, intentaba hacer en mi cerebro una maqueta de un lugar que abandonaba. Me obligaba a fabricar memoria con el caos de impresiones que había recogido a lo largo de las horas. Me obligaba a tener una historia que contar. (“Lugar”)

Volvamos a la anécdota personal presentada en el FILBA donde Barrientos apuntó varios de los sentidos que adquiere el paisaje dentro de su obra. En primer lugar, observamos un desplazamiento del sujeto por fuera de las estructuras sociales normativas y los espacios que dan cohesión a “lo común”. Las narrativas del retorno se acercan al paisaje de la infancia y de la familia desde un postura extrañada e inquisitiva. El proceso de “identificación” con un lugar no se da de manera instantánea y natural, sino a través de una búsqueda por desacralizar ciertos espacios y figuras, y encontrar nuevas vías de acceso al pasado.

En las narrativas del retorno el paisaje es depositario de una gran potencia afectiva. Este señala lo que ha quedado fuera del campo de visión en el presente del individuo alienado de su historia. De ahí que el paisaje se presente

también como portador de memoria, es decir, como una instancia de acumulación y transmisión de saberes que pasan de una voz o de una generación a la otra. En su literatura, Barrientos, es consciente de que no es una voz individual, sino que a través de él se transmite un legado familiar, histórico y cultural: “Es raro saber que hay algo en el cuerpo, un rumor, un movimiento, vestigios de una voz que no es sólo la mía” (“Lugar”). Esa voz que habla desde antes está contenida y se activa en el ejercicio de la escritura. A través de la narración se revive la memoria ligada al espacio, incorporándola así a la propia biografía.

Por último, quisiera volver a la visión arqueológica del paisaje como palimpsesto en el que se sobreimprimen las historias de tiempos pasados que interpelan al sujeto y su espacio autobiográfico. Lejos de ser una imagen neutral, desprovista de connotaciones, el paisaje está altamente codificado por la cultura, como un cuerpo de formas simbólicas cuyo valor y significados son múltiples y dinámicos. Nuestro acercamiento a él es, por tanto, siempre subjetivo y no está desprovisto de prejuicios. Como indica Boyer, los paisajes evocados no son indiferentes ni intercambiables, están ligados a una memoria colectiva y a la experiencia personal: “cada uno expresa un conjunto heterogéneo de rasgos físicos y existenciales que no podemos disociar sin alterar la naturaleza misma del paisaje, de la lengua, de los imaginarios y de los posibles” (20). Las narrativas del retorno, entre las cuales incluyo a la obra de Barrientos con gran protagonismo, invitan a pensar en la configuración de espacialidades y temporalidades en tensión que visibilizan tramas afectivas y sociales del pasado que siguen interpelando nuestro presente.

Bibliografía citada

- AHMED, Sarah. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- ARFUCH, Leonor. 2010. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. 3ra edición. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARRIENTOS, Maximiliano. 2017. *En el cuerpo una voz*. Ciudad de México: Almadía.
- . 2015. *La desaparición del paisaje*. Cáceres, España: Editorial Periférica.
- . 2014. “Lugar.” VI Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires FILBA, 24 de septiembre - 1 de octubre, Buenos Aires.
[\[https://eternacadencia.com.ar/nota/lugar-/9631\]](https://eternacadencia.com.ar/nota/lugar-/9631) página descargada el 8 de noviembre, 2023.

- . 2011. *Hoteles*. Cáceres, España: Editorial Periférica.
- BARTHES, Roland. 1989 [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Joaquim Sala-Sa nahuja, trad. Barcelona: Paidós Ibérica.
- BOURNOT, Estefanía. 2022. *Giros topográficos. (Re)escrituras del espacio en la narrativa latinoamericana del siglo XXI*. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam. [<https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/54842/file/power6.pdf>] página descargada el 25 de octubre, 2023.
- . 2018. "Imaginar la nación: voces de la pluralidad en Bolivia contemporánea. Introducción a dossier monográfico". *Iberoamericana* (Berlin) 18 (67): 7-10. [<https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/issue/view/111>] página descargada el 25 de octubre, 2023.
- BOYER, Amalia. 2009. "Archipelia. Lugar de la relación entre (geo) estética y poética". *Nómadas* 31. 13-25. [<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105112061002.pdf>] página descargada el 25 de octubre, 2023.
- CÁRDENAS, Juan Sebastián. 2017. *El diablo de las provincias: fábula en miniaturas*. Cáceres, España: Editorial Periférica.
- DE CERTEAU, Michel. 2000 [1994]. *La invención de lo cotidiano*. Alejandro Pescador, trad. México, DF.: Universidad Iberoamericana.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene. 2019. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. LASA. Latin America Research Commons. [<https://www.larcommons.net/site/books/m/10.25154/book3/>] página descargada el 25 de octubre, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013. "Cuando las imágenes tocan lo real". [https://img.macba.cat/public/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf] página descargada el 25 de octubre, 2023.
- . 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Antonio Oviedo, trad. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- ETTE, Ottmar. 2006. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos.
- FALCO, Federico. 2019. *Los llanos*. Barcelona: Anagrama.
- GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena. 2017. Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de Córdoba. [https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/21118/TESIS_DEFINITIVA.pdf?sequence=3&isAllowed=y] página descargada el 25 de octubre, 2023.
- HABER, Alejandro Fabio. 2011. *La casa, las cosas, los dioses. Arquitectura doméstica, paisaje campesino y teoría local*. Córdoba, Argentina: Encuentro Grupo Editor.
- HASBÚN, Rodrigo. 2009. *El lugar del cuerpo*. La Paz: Alfaguara.

- JAMESON, Fredric. 1991. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, trads. Buenos Aires: Imago Mundi.
- MAGRIS, Claudio. 2011. *El infinito viajar*. Barcelona: Anagrama.
- MERUANE, Lina. 2012. *Sangre en el ojo*. Santiago de Chile: Mondadori.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. 2001. *La materia del deseo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 2000. *Sueños digitales*. La Paz: Alfaguara.
- PRON, Patricio. 2012. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Buenos Aires: Mondadori.
- RONSINO, Hernán. 2013. *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).