

CIRCUITOS DEL FRACASO: LUGARES DE NEGACIÓN Y ESPECTROS EN *UNA SOMBRA YA PRONTO SERÁS DE OSVALDO SORIANO*

Rosana Díaz Zambrana

“Ahora soy la sombra entre estos cuerpos reales”

Juan José Saer, *El regreso*

Con la llegada de los gobiernos militares a los países del Cono Sur, el continente experimenta un estremecimiento medular que da pie, por una parte, a una generación silenciada física y simbólicamente y, por otra, evidencia la fragilidad de los sueños utópicos de igualdad y justicia que sirvieron de estandarte a los ideales inspirados por la Revolución Cubana. En el caso de Argentina, la década de los setenta se convierte en el período ominosamente decisivo, en particular aquellos años que siguen al golpe del 76 y al régimen del *Proceso* (1976-1982). Esta es la escisión que polariza y condena, en muchos sentidos, a esa generación estampada con el sello de la censura, la tortura y el exilio. La presencia siniestra de los muertos/desaparecidos de esos años constituirá un espacio espectral donde el discurso unilateral del gobierno militar hallará una soslayada contratensión. El intelectual como oposición ideológica también sufrirá los estragos de ese proceso de desarticulación social e impunidad institucional.

Gran parte de la narrativa de los setenta y ochenta capitaliza en la parodia como instrumento para desenmascarar la represión, reclamar un espacio de reflexión y de ideología. Roland Spiller en el prólogo de *La novela argentina de los años 80* describe cómo durante la llamada “guerra sucia” la narrativa abarca y recapitula las relaciones entre historia y ficción, se cuestionan las formas de representación y configuración literarias— elipsis, alusión, fragmentación, hibridación

de géneros—y sobre todo, la “invención” y reescritura de la historia (9). Osvaldo Soriano se sitúa en el grupo que reevalúa la historia desde una perspectiva paródica y en sus obras crea una platea que favorece la presencia de exiliados, desposeídos y la conflictiva espectralidad del regreso.

El viaje como uno de los motivos estructurales de *Una sombra ya pronto serás*, apunta a la peripecia melancólica del incesante ser-extranjero, donde la ‘gran huida’ no escapa al orden deshumanizante del mundo opresor, sobre todo, aquél que se desprende de los autoritarismos y las dictaduras. El sistema que se desarrolla en esta novela es el de la incorporación del exilio en la conciencia del sujeto itinerante, y en este contexto de escepticismo frente a la historia oficial y frente a la irrecuperabilidad de los caminos andados y de la patria, es que podemos situar el mundo novclesco creado por Soriano. Publicada en 1990, *Una sombra* relata el viaje de regreso de un argentino después de años de exilio ejerciendo como ingeniero informático en Europa y su eventual enfrentamiento a la crisis de un país en transición en el que no se ubica o reintegra satisfactoriamente. El narrador-protagonista deambula a lo largo de espacios desolados que reflejan la endeble situación social y económica por la que atraviesa la Argentina postdictadura que se ejemplifica por medio de apagones, huelgas, almacenes vacíos, letreros vandalizados, alusiones a la privatización y a la informalidad laboral de los personajes. La presunta búsqueda de trabajo por parte del protagonista lo lleva por pueblos abandonados, caminos vecinales, rutas y estaciones provincianas que desatan una serie de encuentros salpicados de soledad, humor y tragedia en la que otros viajeros, como él, son las presencias asoladas por el velo de desasimiento y trastorno. Todos los personajes buscan en el extranjero la salida en un presente donde “está de moda irse”, mientras el protagonista termina sentado en un tren que no partirá, intentando encontrar su mundo en el regreso que cada vez se comprueba más elusivo y triste.

El viaje periférico

En *Una sombra* Soriano consigue acentuar, por medio de la

exposición del mundo provincial, la marginalidad de aquéllos que no consiguen re-incorporarse al sistema en los años postdictadura y tratan, a como dé lugar, de insertarse en estos márgenes. José María Pasquini señala que en Soriano se representa la imagen por momentos trágica, por momentos patética o cómica, de la izquierda que busca una definición orgánica que lo reincorpore a la sociedad argentina (*Oswaldo Soriano: un retrato* 51). El proceso de desidealización del mundo afecta los alcances y propósitos estéticos de la literatura y propicia la tendencia a revalorar lo pedestre y espontáneo de lo cotidiano explorando así una realidad intrascendente que recupera lo periférico.

Para Mempo Giardinelli, el *postboom* latinoamericano tiene tres o cuatro pilares entre los que se encuentran Puig y Soriano, particularmente por éstos haberse distanciado del realismo mágico y de las formas poéticas de la realidad por medio de un alejamiento de la gran ciudad para concentrarse en lo urbano provinciano, donde los personajes bordean en el pintoresquismo y el costumbrismo, una especie de recuperación de los *losers* (*Oswaldo Soriano: un retrato* 105-6). En este sentido, como parte integral de los grandes reajustes postdictatoriales, los personajes en *Una sombra* entran inevitablemente en un proceso de recapitulación de lo que alguna vez fueron y que, a la luz de la negatividad del presente, lo que son es un recordatorio de la fractura del camino y del desvío indeseado del viaje. Ahora los personajes intentan reconstruirse con actividades azarosas en una última apuesta a ganar: Nadia con sus dotes de astróloga y vidente, Coluccini intentando suerte en una Bolivia a la que nunca llega, Lem con el afán de robar el casino, los jóvenes soñadores del autobús buscando ruta hacia Ohio.

El viaje en esta novela se estigmatiza, en esencia, por su parálisis. El viajar se traduce en un pesadoso recorrido cargado de una terrible intuición del camino a la nada. El viaje físico en aparente avance se contrapone al retroceso del viaje interior, una retomada personal de gran impostura y descalabro. Por un lado, nominaliza la condición dolorosa del ser humano en que el viaje equivale a la vida y con ella su intrínseca derrota; por otro lado, la circularidad del viaje es la encerrona simbólica del fracaso igualmente insuperable. En este viaje-sin-regreso

de la desesperanza sólo la voluntad de aventura y la solidaridad de todos los viajeros puede franquear la omnipresencia de la soledad en las que serán siempre rutas sin salida. Los que están de vuelta, no poseen nada que ofrecer aparte del semblante apaleado y el resquebrajamiento moral.

De acuerdo a Reati, la violencia causa una fractura traumática, una alteración ontológica fundamental en el individuo que la vivencia (71). La violencia en *Una sombra* es contenida en su mayor parte, aunque la vida continúa en estado de riesgo y esa potencialidad del peligro es ratificada por la presencia de armas y confrontamientos físicos a lo largo de la novela. De igual modo, la memoria agujereada es una reacción a esa experiencia de violencia y la amnesia será la consecuencia de la abscisión psicológica de los que participaron en "la gran caída" exhibida en la retorcida desubicación externa e interna de los viajeros. Por esta razón declaran: "Hace tiempo que perdí la brújula" (113), "me perdí en el camino" (66), "estoy buscando la salida" (82), "Usted no va a ninguna parte" (39).¹

A lo largo de la narrativa el movimiento adquiere un carácter paradójico ya que el desplazamiento no llega o lleva a ningún lugar, éste es la sola repetición de un traspies anterior y así sucesivamente: es un viaje circular que concluye en una emboscada existencial. Ángel Chiatti, por su parte, opina que los antihéroes de Soriano en vez de perdedores, son más bien personajes extraviados (*Oswaldo Soriano: un retrato* 106). El texto está plagado de frases que denotan esta insufrible confusión: "Antes de que oscureciera miré el mapa porque no tenía idea de dónde estaba. Hice un recorrido absurdo, dando vueltas y retrocediendo y ahora me encontraba en el mismo lugar que al principio o en otro idéntico" (1), "Otra vez estaba yendo en sentido contrario" (15), "Por acá ya pasamos" (113), "estoy buscando la salida" (82). Esta circularidad espacial ayuda a moldear la repetición del fracaso y la pérdida de coordenadas vitales. Aquí ya penetramos en el plano de lo siniestro y apático. Los caminos no están señalizados, los carteles aparecen vandalizados, se han abolido los puntos referenciales: "no quedaban referencias de mes ni año" (91). La opacidad de la tragedia se vislumbra en el silenciamiento desorientador ya que como

señala Idelber Avelar: “No quedan en la ciudad marcas históricas, la metrópoli vive en un perpetuo *day after*, llevando en sí las marcas de una destrucción ya bloqueada de la memoria” (254).

En *Una sombra* los pueblos por los que se atraviesa (Colonia Vela, Triunvirato, Junta Grande) advierten la presencia ubicua de las imágenes de negación. Al entrar a Colonia Vega, el protagonista descubre las casas que “habían perdido la galanura de otro tiempo,” las calles vacías, un bar abierto y un cortejo fúnebre. Acercarse a los confines marginales de estos pueblos fantasma que no se ubican en el mapa, presupone el advenimiento parcial o total de la derrota ya que, como confirma el empleado del Automóvil Club al narrador: “El que pasa por acá ya viene jugado” (65). Ésta es parte de la ironía del *Bildungsroman* en esta novela, la deformación de carácter forjada por la libertad de elección y la intervención de la muerte en esas decisiones.

La escena final de *Una sombra* encapsula la proyección continuada de la derrota. Cuando hay un ligero asomo de creer que puede estar llegando a alguna parte, el narrador permanece sentado en un tren sin conductor, sin pasajeros, sin destino. Es una escena que hace eco del camionero del Bedford que aguarda inútilmente a la vera del camino por un auxilio que no llegará nunca, mientras lo carcome el sol y la pestilencia de su carga de sandías corrompidas. Esta espera se sitúa como contrapartida del viaje, esa espera infructuosa y solitaria, a la que sólo le queda la muerte. La visión del viaje estático como la gran metáfora del fracaso es expresada por Graciela Scheines en estos términos:

No hay mejores metáforas del pasaje que el puerto y el andén ferroviario, lugares de tránsito, sitios de llegadas y partidas, de reencuentros y despedidas, de ir y venir de gente que entra y sale. Pero cuando un hombre espera inútilmente un tren que jamás vendrá o mira con deseos de irse un barco anclado para siempre, el pasaje se convierte en patética metáfora del fracaso.
(149)

Los no-lugares

El antropólogo Marc Augé ha acuñado el término *no-lugar* para definir

aquel espacio que no puede definirse en términos de identidad, historia o relación: son las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas tales como vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos (83). No en balde, la novela transcurre en moteles, bares, gasolineras, caminos vecinales, almacenes, autobuses y trenes: espacios que no fomentan lo social-solidario sino lo individual-solitario.

En la novela de carretera, lo importante es el pasar, continuar el camino y de hecho, los personajes se despiden sin la certidumbre de un próximo encuentro. Graciela Scheines plantea que la vida en el pasaje es sintomática del agotamiento de aventura para el héroe argentino en oposición a la audacia de los héroes borgoñanos, la gallardía de los conquistadores o del mismo Martín Fierro (148). Según Scheines estos antihéroes:

Se demoran en un pasaje y allí se quedan inmóviles mientras se les va la vida. No caminan el laberinto. Han perdido la clave para orientarse o nunca la han tenido... Reemplazan la experiencia vital de aventurarse por el laberinto buscando un centro, por la inmovilidad angustiada en el pasaje. (149)

Los márgenes son su lugar, se colocan en las 'zonas fronterizas' como "esos arbustos que languidecen al borde de la ruta" (30).

Augé apunta que una de las transformaciones que caracteriza a la sobremodernidad es el exceso de espacio y la interacción que establece el individuo con tal espacio, sobre todo, porque este *no-lugar* no consigue integrar la memoria (39). De esta manera, al desplazarnos en un mundo donde se privilegia la individualidad solitaria, lo pasajero y lo provisional, es decidir el hecho de que la memoria ocupe un plano secundario y en ocasiones, parcialmente se diluya. El discurso de los personajes sufre de una memoria adulterada: por un lado, se encuentra la necesidad de tener una historia personal que los defina, por otro, la innegabilidad del fracaso a través de la recuperación del pasado. Es por ello que los personajes de la novela precisan de orientación espacial pues la orientación existencial, referencial se ha dislocado como síntoma emblemático de la memoria fallida. Lem no recuerda cómo regresó de

aquel espacio que no puede definirse en términos de identidad, historia o relación: son las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas tales como vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos (83). No en balde, la novela transcurre en moteles, bares, gasolineras, caminos vecinales, almacenes, autobuses y trenes: espacios que no fomentan lo social-solidario sino lo individual-solitario.

En la novela de carretera, lo importante es el pasar, continuar el camino y de hecho, los personajes se despiden sin la certidumbre de un próximo encuentro. Graciela Scheines plantea que la vida en el pasaje es sintomática del agotamiento de aventura para el héroe argentino en oposición a la audacia de los héroes borgeanos, la gallardía de los conquistadores o del mismo Martín Fierro (148). Según Scheines estos antihéroes:

Se demoran en un pasaje y allí se quedan inmóviles mientras se les va la vida. No caminan el laberinto. Han perdido la clave para orientarse o nunca la han tenido...Reemplazan la experiencia vital de aventurarse por el laberinto buscando un centro, por la inmovilidad angustiada en el pasaje. (149)

Los márgenes son su lugar, se colocan en las ‘zonas fronterizas’ como “esos arbustos que languidecen al borde de la ruta” (30).

Augé apunta que una de las transformaciones que caracteriza a la sobremodernidad es el exceso de espacio y la interacción que establece el individuo con tal espacio, sobre todo, porque este *no-lugar* no consigue integrar la memoria (39). De esta manera, al desplazarnos en un mundo donde se privilegia la individualidad solitaria, lo pasajero y lo provisional, es decidir el hecho de que la memoria ocupe un plano secundario y en ocasiones, parcialmente se diluya. El discurso de los personajes sufre de una memoria adulterada: por un lado, se encuentra la necesidad de tener una historia personal que los defina, por otro, la innegabilidad del fracaso a través de la recuperación del pasado. Es por ello que los personajes de la novela precisan de orientación espacial pues la orientación existencial, referencial se ha dislocado como síntoma emblemático de la memoria fallida. Lem no recuerda cómo regresó de

Alaska, Coluccini vuelve sobre sus pasos en el automóvil, Nadia, la vidente, no recuerda uno de los encuentros con el protagonista. No saben en qué día viven y tampoco hará diferencia: “Pensé que sería domingo” (12), “No recuerdo. Tengo un hueco aeá... Me faltan diez años” (27), “No sé dónde estamos ahora” (62), “no le puedo contar nada porque esos recuerdos los perdí en Médanos” (107).

Como afirmaba Jean Baudrillard en *América*, el desierto y, en gran medida, la carretera, tiene la capacidad de cristalizar tiempo y espacio y en esa velocidad se consigue una inieciación del vacío que provoca una especie de invisibilidad, de transparencia, de transversalidad de las cosas por la desaparición (16). Baudrillard elabora discursos de desplazamiento donde, con su retórica melancólica, abarca el viaje en el contexto posmoderno de vaciamiento, de evaporación de significado y de recorrido eterno sin objetivo como forma espectral de civilización. El viaje veloz en automóvil se asocia con el proceso de olvido y cancelación instantánea: “Circular es una forma espectacular de amnesia. Todo por descubrir, todo por borrar” (Baudrillard 19). Este viaje facilita la amnesia, la superficialidad y la nostalgia por la exacerbación de la movilidad. Así sucede en *Una sombra*, la ausencia se agrava y acentúa con el viaje en círculos pero, como afirma Coluccini: “Ah, ¡tener movilidad hoy en día es fundamental!” (85). Gracias al uso del viaje desorientador, como eco de la negación del regreso, se delinea un mundo de trastorno no sólo físico, sino como una gradación de disturbios éticos y emocionales.

Estos lugares de pasaje evocan una desfamiliarización que va de lo ajeno a lo violento. Si los lugares son transformados en espacios por la relación que establecen las personas con los mismos, el espacio del viajero, como afirma Augé, será el arquetipo del no lugar porque éste actúa como mero expectador sin que lo circundante le importe verdaderamente (91). Ya no existe la apertura intoxicante de los espacios delante la mirada del *flâneur* baudelariano; el estar fuera de casa ya no posibilita la conjunción con lo fortuito.

Poética de la negación

Ricardo Piglia, en diálogo con Juan José Saer, puntualiza que, en

rechazo a la imposición de lenguajes convencionales, se impone la emergencia de una poética de la negatividad que, como ocurre en las obras de Beckett, prevalece el silencio en simbólica negación de ser víctima de la manipulación objetivante (14). En Saer, admite Piglia que se expone con ejemplaridad esta poética de la negatividad que coartaría la posibilidad de una realidad, un principio o una verdad absoluta, más bien, todo lo contrario, la exaltación de lo que no se puede categorizar, el triunfo de lo vacilante. *Una sombra ya pronto serás* se coloca desde su apertura en una operación negativa de la acción: "Nunca me había pasado de andar sin un peso en el bolsillo. No podía comprar nada y no me quedaba nada por vender" (9). Particularmente, porque la situación de la Argentina postdictadura marca una escisión social y comunitaria en donde los *perdedores* intentan eslabonar el sentido quebrado de la lucha personal por no desaparecer de la memoria, la negación es una de las vías para convencer ese proyecto de integración/exclusión. El protagonista medita contemplando la posibilidad de tal exclusión:

Allí, agachado entre los pastos, tuve la sensación de que no existíamos para nadie, ni siquiera para nosotros mismos. Nos conformábamos con la promesa de un desplante o con un cheque inútil. Lo que nos atraía era mirar nuestra propia sombra derrumbada y quizá pronto íbamos a confundirnos con ella. (139-40)

Al distinguir las particularidades del discurso narrativo de la última década, Carmen Perilli señala el predominio de lo siniestro como efecto (47). Lo siniestro entiéndase a partir de la diferenciación freudiana entre lo familiar (*heimlich*) y lo des-familiar (*unheimlich*). El efecto siniestro se produce por un quiebre de fronteras entre vida y muerte, realidad e irrealidad, entre el símbolo y lo simbolizado cuya percepción inflige una suerte de sobrecogimiento ante lo que podría interpretarse como un disturbio de extrañeza. Como argumentamos anteriormente, la negación es el cimiento de donde los personajes de toda una corriente narrativa se definen y por consecuencia, se desrealizan en el proceso.

Cada vez más las regiones excluyentes se van instalando en el sujeto, hasta desposeerlo del mundo familiar. Estos personajes han atravesado el límite terrible de las ausencias y las sombras. Los personajes hablarán en elipsis de la crisis como una sombra que merodea la conciencia pero no debe o puede nombrarse como tal y de esta manera se edifica paralelamente un territorio de fracturas y caídas. Por ello se alude a imágenes de pozos, naufragios, hundimientos y espectros. Todos son la sombra de lo que fueron, soñaron o adquirieron. Aunque admiten que hubo un desvío, una pérdida de ruta forzosa, detenerse no es una solución, al menos que no sea para rendirse ante el estatismo final de la muerte. En el *mientras tanto*, existe la posibilidad de reinventar una última quimera por vana que sea. De esta forma, cada uno tiene el compromiso de aplacar el trauma del hundimiento a partir de una coraza alternativa que desdramatice el dolor. El movimiento centrífugo del viaje indiscriminadamente de su resolución es la respuesta a la conciencia de fracaso. Por ejemplo, Coluccini, es un acróbata que ha perdido todo: ha debido vender el circo, su esposa lo ha abandonado con sus hijos y su socio para marcharse a Australia. Llegar a Bolivia se convierte para Coluccini en el sueño de la tan anhelada y elusiva reivindicación moral y económica. Su viaje es el ocultamiento consensual del fracaso que trasvasa la negación por una afirmación. La mejor prueba es lo improvisado de su empeño, no posee un mapa para orientarse, en este caso, el solo requerimiento para ejecutar la última acrobacia es el instinto por franquear ese contorno leve de plenitud en la maroma final. Este personaje comulga con el principio dinámico del viaje como el único lenitivo al dolor y frente a la posibilidad de la aventura venidra escoge transformar esa mueca del destino en “algo” que lo rescate del fin: “En el camino, cuando todo parece perdido, siempre queda una última maniobra. Un golpe de volante, un rehaje, algo, pero nunca el freno. Usted toca el freno y está perdido” (17).

Según Pierre Nora en *Lugares de memoria* lo que buscamos en los documentos, en los testimonios y en las imágenes son los signos visibles de lo que fue, en nuestra diferencia y en espectáculo de esta diferencia el “destello súbito de una inhallable identidad. Ya no una génesis sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no

somos” (citado en *Los no-lugares* 32). No en balde los personajes se definen conforme a lo que no son o a aquello que en el camino dejaron de ser y sólo puede ser recuperable a través de la memoria personal que también es incompleta. El silencio consigue comunicar ese borramiento del sentido de coherencia del mundo. Como afirma Marcela Croce, la presencia de la computadora en la novela representaría la “memoria sin averías” que acentúa los espacios borrados del programa en la existencia de los viajeros (95). La computadora funcionaría, como alega el protagonista, para apoyarse en “algo más sólido que mi pobre memoria” (61).

El encuentro del narrador con esta galería humana, que ejemplifica los diversos matices de la derrota, es furtivo, accidental y parcializado, sólo percibimos lo que son a partir del presente pero desconocemos a ese otro, previo al hundimiento, juzgamos en el fundamento de la “inhallable identidad.” Para infortunio de todos ellos, la derrota se lleva en el semblante y es por esto por lo que en el primer encuentro del protagonista con el ex-dueño de circo, Coluccini, éste último es capaz de reconocer su vencimiento con sólo mirarlo: “Perdóneme que me meta, pero usted también se hundió, ¿no?” (14) y luego continuará diciendo: “Usted es un pesimista, se le ve en la cara” (31). El primer juicio es la distinción inequívoca de las apariencias pues son la clave material de la derrota ya que sólo un verdadero perdedor es capaz de reconocer la misma mueca en otro idéntico a él.

Conciencia del fracaso

Es al juzgar, la impotencia de no poder concebir una vez más la utopía y la conciencia de la potencialidad de la maldad humana lo que fundamenta la crisis del hombre post-catástrofe (Reati 72). Es por ello que la aniquilación moral y espiritual de los personajes de esta novela sobrepasa la mera insatisfacción económica o social del país. De alguna manera, se traduce en una derrota estratégica que trastoca el norte, desarma la idea del progreso y en definitiva, la posibilidad de movimiento cualitativo.

En el ensayo “Otra vez el futuro,” José Pablo Feinmann reflexiona cómo todos en algún momento del tiempo corremos el riesgo de la

pérdida del futuro que, en su caso, ésta se materializó el 20 de junio del 1973 (*El mito* 246). En este momento cataclísmico de la ingenuidad y de los proyectos, se reincorpora en la conciencia la muerte y como resultado, se demuele el sentido plácido de la existencia donde el porvenir se perfilaba como una gran potencialidad. Como distingue Feinmann, lo más devastador de la pérdida de futuro es que fue un acontecimiento social, fue la destrucción colectiva de un mundo preñado de fe. Éste es el velo del fracaso que une a toda una generación que “hacía cotidianamente la historia.” En cierta medida, el fracaso los convoca porque los convocaba la invencibilidad y la justicia. Lo que acontece a los que operan bajo el signo del fracaso es que la certidumbre de un futuro colmado se deshace y el desastre se activa en la visión del mundo y en la propia capacidad de soñar. Cuando el fallecimiento de los proyectos no es reemplazado con algo que haga las veces de un nuevo convenio con la vida, la incorporación de la muerte empieza por crear sombras desorbitadas y el proceso de luto comienza a anidarse sin remedio en la psique. Alzira Alizade identifica el duelo mayor como aquél que se transfiere a la vida misma, a la pérdida del ‘por venir,’ cuya aflicción proviene del sujeto haber aprehendido su condición de mortal (6). La previa autoimagen de invencibilidad es arrojada por esta condición que, hasta el momento, era impensable. Es decir, el trauma está marcado y definido por la misma condición humana. Si lo analizamos desde una óptica freudiana, olvidar sugiere un apego inconsciente a un trauma del pasado, de esta manera, recordar es la liberación de ese recuerdo reprimido. La sombra que recubre a los personajes se nutre de aquello que han olvidado para re-inventar por medio de una nueva ruta, simbólica y literal, y sobrevivir cualitativamente a la conciencia de moribundez. Las pérdidas menores se agravan cuando se diluyen con la pérdida del resguardo del ser. De ahí que la lógica del mundo parta de la negación y sea la ausencia la que moldeará las presencias. La repetitividad sirve para soliviantar y reprimir ese sentimiento de quiebre. Si como sostenía Freud, la negación era la forma de percatación de lo reprimido aunque no su aceptación, aquello que los personajes niegan es, en efecto, aquello que les gustaría poder reprimir. O como analiza Idelber Avelar, la imposibilidad de

reemplazar al objeto perdido es reforzada por la supuesta indiferencia del objeto sustituto, lo cual, a su vez, agudiza la sensación de que la experiencia de la pérdida no puede ser traducida al lenguaje (282).

En la soledad arraigada de los errabundos de *Una sombra*, los personajes aún son capaces de compartir recuerdos, a pesar de haber sido erradicados de una colectividad formal y del albergue plácido de la memoria. En este universo los dolores son transferibles, los espacios intercambiables, las personas olvidables, las ilusiones son materia de apuesta, los recuerdos subsisten en total extravío. En medio de esa irrecuperabilidad, sólo queda la ruta del silencio y la negación.

University of Illinois at Urbana-Champaign

NOTAS

¹ En adelante las citas de la novela irán entre paréntesis en el texto.

WORKS CITED

- Alizade, Alcira. "Los duelos del cuerpo" *Primer Congreso de Psicoanálisis y XI Jornadas Científicas: Los duelos y sus destinos*. 26-29 Mayo 1999. Abril 30 2003 <<http://www.herrerros.co.ar/melanco/alizade.htm>>.
- Augé, Marc. *Los no lugares*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Baudrillard, Jean. *América*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1987.
- Croce, Marcela. *Oswaldo Soriano: el mercado complaciente*. Buenos Aires: Armas de la crítica, 1998.
- Feinmann, José Pablo. *El mito del eterno fracaso*. Buenos Aires: Legasa, 1985.
- Montes-Bradley, Eduardo, ed. *Oswaldo Soriano: un retrato*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

- Perilli, Carmen. *Las ratas en la torre de Babel*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1994.
- Piglia, Ricardo. *Por un relato futuro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Scheines, Graciela. *Metáforas del fracaso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Soriano, Osvaldo. *Una sombra ya pronto serás*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Spiller, Roland. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt: Vervuert, 1991.