

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 70 (2023)

Heft: 3: Fascículo español. Las tres orillas : circulaciones transatlánticas en las letras hispanoamericanas (siglos XX-XXI)

Artikel: Modos de narrar, formas de conocer : apuntes Eduardo Berti

Autor: Lombardo, Martín

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1046678>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Modos de narrar, formas de conocer. Apuntes Eduardo Berti

Martín LOMBARDO
Université Savoie Mont Blanc
Orcid: 0000-0002-8066-1620

Resumen: A partir de las reflexiones de Walter Benjamin y de Ricardo Piglia sobre la figura del narrador, el presente artículo analiza las novelas *La sombra del púgil* (2008) y *Un padre extranjero* (2016) de Eduardo Berti. Si el viaje y la investigación son, a la vez, formas de narrar y modos del saber, se estudia cómo circulan las historias y los saberes en ambos textos. Más que crear una zona de certezas, las narraciones multiplican los puntos de vista y configuran un saber marcado por los silencios, el misterio y los secretos. De los modos de conocimientos a los que se accede a través de las historias se vislumbra lo ausente y así surgen los deseos.

Palabras clave: secreto, silencio, narrador, experiencia, deseo.

Abstract: Based on the reflections of Walter Benjamin and Ricardo Piglia on the figure of the narrator, this article analyses the novels *La sombra del púgil* (2008) and *Un padre extranjero* (2016) by Eduardo Berti. If travel and research are forms of narration and modes of knowledge, this article studies how stories and knowledge circulate in both texts. The multiplicity of points of view does not create a zone of certainties but shapes a knowledge marked by silences, mystery and secrets. From the modes of knowledge accessed through the stories, the absent is glimpsed and desires emerge.

Keywords: secret, silence, narrator, experience, desire.

En el artículo «Modos de narrar», que forma parte de su libro *La forma inicial*, Ricardo Piglia recuerda que, etimológicamente, «narrador» quiere decir «el que sabe». En paralelo al vínculo entre el narrar y el saber, Piglia sitúa dos modos básicos de narrar, el viaje y la investigación.

Asimismo, Piglia diferencia una tradición conceptual del conocimiento, basada en conceptos y categorías; y, por otro lado, una tradición fundada en los relatos, en donde se argumenta y se enseña a través de una narración, produciendo un sentido que nunca termina por cerrarse. La tradición del conocimiento basado en el relato se evidencia en una conversación en la que a una historia se contesta con otra historia.

La postura de Piglia recuerda los argumentos vertidos por Walter Benjamin en *El narrador*, cuando se sitúa la constitución subjetiva en el plano del intercambio de experiencias. La circulación de los relatos participa en la constitución subjetiva, mientras que el periodismo reduce la experiencia subjetiva al orden del dato. El arte de narrar encuentra sus raíces en las transmisiones orales; su temporalidad es compleja, ya que, por un lado, se

trata del universo de las repeticiones, del volver a contar y, por el otro, hacia el futuro, esa repetición que crea experiencia a través del encuentro con la alteridad, le otorga un carácter inacabado. Es decir, volvemos una y otra vez a los relatos, a la vez que no terminamos nunca de contarlos. A diferencia, entonces de la novela, que, carente de suscitar experiencia alguna, es concebida, según Benjamin, con un final en el horizonte. Los grandes narradores y sus relatos se escapan, por lo tanto, a la antinomia entre mentira y verdad, anclándose más bien en el circuito de la transmisión de experiencia.

En otro artículo, «Aspectos de la nouvelle», Piglia se interesa no ya por el conocimiento sino por la verdad. Se centra en los textos literarios en donde el narrador, en lugar de situarse en la antinomia verdad-falsedad, se inscribe en la tensión entre verdad y secreto. Podemos asegurar que la lógica que se establece entre la verdad y el secreto se inscribe en el terreno de la experiencia. El secreto, a diferencia del enigma, que implica la posibilidad del desciframiento, supone que algo ha sido sustraído, retirado. El secreto, afirma Piglia, tiene en el centro un lugar ciego, vacío, alrededor del cual surgen diferentes modulaciones de lo posible.

Si el secreto es aquello ausente, designa o señala hacia un lugar en donde se inscribe un vacío, surge la pregunta sobre la forma de abordarlo, de convertirlo en un elemento sensible. La manera en que Jacques Rancière entiende el concepto de ficción nos resulta de particular interés para realizar ese gesto de hacer visible: a diferencia de Roland Barthes, quien observaba efectos de realidad en algunos detalles de los textos ficcionales, por su parte, en *Le fil perdu*, Jacques Rancière entiende que la ficción implica una estructura de racionalidad, hay una lógica ficcional que opera en un relato y que lo configura. Se trata entonces de abordar una serie de relatos como un reparto de lo sensible; ese recorte de zonas y de temporalidades, de palabras y silencios que comparte y configura una comunidad. Que se comparta lo sensible implica fijar y determinar lo que se incluye, a la vez que lo excluido; implica que lo compartido lo es por y para ciertas partes, mientras que otras quedan fuera. El vínculo es en ambos sentidos: la comunidad sitúa esos elementos y los significa, al mismo tiempo, la lógica de la comunidad está definida por ese tejido que se construye entre los elementos.

En las novelas de Eduardo Berti aquí analizadas, si bien se trata de novelas, puede pesquisararse en su origen una serie de relatos, que por momentos pareciera infinita, que sostiene la trama. A través de los modos de narrar la historia surgen distintas figuraciones del conocimiento, a la que vez que se configura una serie que une a los secretos con el misterio y la incertidumbre. La creencia en un conocimiento adquirido a través de certezas queda suspendida; y en esa suspensión, a través del develamiento de los secretos, así como de ciertos elementos misteriosos, se revela la verdad de lo ficcional:

una verdad que se refiere a modos de la experiencia, saliendo de la dicotomía entre lo verdadero y lo falso.

A partir de algunos de estos aspectos en torno a la narración y a sus modos, así como de la verdad y del secreto, en el presente trabajo se aborda la obra de Eduardo Berti, en particular dos de sus novelas, *La sombra del púgil* y *Un padre extranjero*. En ambas, se trata de relatos sobre el deseo de saber. Pueden pensarse como novelas de investigación: en *La sombra del púgil*, los narradores buscan conocer la verdad familiar en torno al reloj catedral, a las tías Berta y Aurelia, al boxeador Justino y su última pelea contra el campeón. De hecho, con respecto a la relación entre la tía Berta y Justino, los narradores asumen su deseo de investigar: «Lo cierto es que, con sus relatos, papá y mamá no hicieron, en definitiva, sino incitarnos a investigar y a completar los resquicios que en varios casos resultaron mayores que cuanto calculaban ellos en su papel de narradores» (Berti 2008: 127). La influencia del querer saber es tan determinante que los tres hermanos vinculan sus profesiones –biólogo, historiador y periodista– con la tarea propia de un investigador.

El narrador de *Un padre extranjero* desea conocer los aspectos misteriosos del padre. En esa búsqueda sostenida en su deseo se observa cómo el relato de una vida se ha construido en torno a una serie de secretos. En esta novela se presenta el otro modo básico del narrador señalado por Piglia: el viaje. Lo interesante es que el relato surge en los desvíos o en los equívocos del viaje. El viaje tiene por objetivo proseguir la investigación, pero también podría decirse que la investigación tiene por fin la posibilidad de viajar.

Antes de viajar por primera vez a Francia, el narrador de *Un padre extranjero* ya conoce París gracias al mapa que había en la casa familiar. El relato del viaje no cuenta lo que se reconoce sino más bien lo inesperado, lo que se aleja de aquello que se buscaba. Más que relatar los puntos que se constatan entre el mapa, elemento anterior al viaje, y los desplazamientos por los lugares; lo interesante, lo plausible de ser narrador, da cuenta de una experiencia, y toda experiencia surge de lo inesperado. Hay cierta paradoja en el encuentro con lo inesperado, puesto que, en el deseo por viajar, se busca encontrar lo que no se sabe: es decir, se espera lo inesperado; se crean las condiciones de su irrupción.

El vínculo entre el viaje y el modo en que circulan los relatos es abordado en *Un padre extranjero* cuando el narrador se pregunta por qué había aceptado siempre la versión de la historia que su padre le había contado: «(...) resulta que un buen día yo me fui a vivir lejos, a vivir en el extranjero, a entender cuáles preguntas debía hacerle a mi padre para entenderlo, y cuando al fin logré reunir esas preciadas preguntas (...) mi padre murió sin mí, mi padre murió conmigo en el extranjero» (Berti 2016: 103). Se investiga para saber; se viaja, entonces, para saber qué es lo que se quiere saber. Des-

de el inicio, entonces, se observa el carácter inacabado propio de los grandes relatos: no habrá una pista que luego, al revelarse, complete una historia y se obtenga así una visión total de los hechos. Es indispensable la incertidumbre para que luego surja el deseo: así planteado, el primero de los deseos sería el deseo de saber, deseo por definición asintótico, inagotable.

Las dos novelas se sitúan en una tradición en donde el conocimiento está basado en la circulación de historias más que en categorías conceptuales. Las figuras de los padres motorizan diferentes versiones de los hechos: en *Un padre extranjero*, el padre, que en su juventud había escrito una biografía sobre el pintor El Greco, al final de su vida escribe en seis cuadernos la novela *El derumbe*¹; en *La sombra del púgil*, el padre, si bien trabaja de archivista y de bibliotecario en el Congreso, de joven soñó con escribir y, por más que haya abandonado la literatura, por las noches les contaba historias a sus hijos, entre ellas, la historia del boxeador Justino. Que un relato produzca otro relato lo vemos en el desencadenante de la escritura de *El derumbe*: la lectura, por parte del padre, de la primera novela de su hijo, *Agua*.

Ese mecanismo de situar un relato dentro de otro, incluso una novela dentro de otra, y, sobre todo, al hacerlo de manera fragmentada –se evita, por ejemplo, la reproducción de *El derumbe*; se opta borgeanamente por sugerirla, aludirla, abordarla por fragmentos–, multiplica a la vez que complejiza la figura de narrador. Depende desde donde se observe, el narrador podría ser el objeto de otra narración. O, incluso, al recuperar la novela perdida por el padre, quien narra cobraría cierta noción de autoridad con respecto a su propio padre: el narrador sería el autor del padre como autor. Al ampliarse los campos en los que el texto ejerce sus efectos, las fronteras entre los géneros así como las figuras de autor y de personaje son redefinidas. A su vez, con la multiplicación de relatos queda obturada la posibilidad de concebir una narración omnisciente, desde la que pueda sabérselo todo. El deseo moviliza los relatos, así como sus formas de conocimiento –la investigación, el viaje–, haciendo que el punto final se perciba siempre como un horizonte al que nunca se alcanza.

Lo que se desea y no se alcanza, a pesar de los viajes y de las investigaciones, está en el origen del misterio. De hecho, en los relatos que circulan en el interior de cada una de las novelas hay un vector que ordena y tensa la trama: el misterio. El misterio es un atributo del secreto que en estas novelas se traduce en una serie de preguntas. En *La sombra del púgil* surge la

1 «He soñado muchas veces con reescribir o completar la novela de mi padre (aunque, al mismo tiempo, estimo presuntuoso “reescribir” arrogándome la función de árbitro o de maestro) y me he dicho que, en tal caso, no habría que alterar jamás el título mal escrito: *El derumbe*. Sospecho que me estremece el acierto fortuito del neologismo (aunque, en fin, quizás no sea para tanto) porque mezcla la caída con la noción de extravío y pérdida de rumbo. Porque mezcla un movimiento vertical con otro más bien horizontal» (Berti 2016: 156).

pregunta por los designios que hacen funcionar al reloj catedral, por el vínculo entre cada las tías y el boxeador Justino, por el motivo de la pelea entre las tías o por la eventual pelea revancha entre Justino y el campeón. En *Un padre extranjero* queda la pregunta por el motivo del ocultamiento por parte del padre su identidad y nombre, por lo sucedido finalmente entre Meen y Józef o por la relación que se establece entre un lector y un escritor. Una vez que opera la lógica del misterio, cuanto más se sepa, mayor será lo que queda por saber. Es decir, el saber consiste en la percepción de una falta, en percibir de manera algo más clara una parte de aquello desconocido. Las narraciones no se completan, no se clausuran con certezas sino que se trata de hacer más sensible lo ambiguo y lo incierto.

De otras formas del (des)conocer: secreto, misterio y silencio

En *Fantasmas semióticos: concentrados*, Noé Jitrik plantea que el punto ciego alrededor del cual se construye una trama funciona como un concentrado semiótico. El concentrado semiótico es un centro dotado de una fuerza atractiva y expansiva, una fuerza que absorbe, a la vez que irradia; un centro productor del texto a partir del cual se articula el discurso. Los puntos ciegos de las novelas, la historia detrás del reloj catedral y su funcionamiento en *La sombra del púgil*, los secretos del padre –la falsificación en la fecha de nacimiento, su casamiento con una mujer judía, su verdadero apellido, su judaísmo– en *Un padre extranjero*, son el centro de gravedad en torno al cual se multiplican los narradores, los relatos y sus versiones. Puede pensarse el concentrado semiótico como un fantasma, una zona intermedia, un espacio «entre», en el que circulan las múltiples determinaciones de la historia. De hecho, hay un carácter crepuscular y fantasmagórico en algunas de las narraciones; como si se tratara de relatos en los que se buscara convocar a los muertos, haciendo de los muertos, muertos-vivos.

Entre los diferentes concentrados semióticos, el secreto es el que corresponde de manera más acabada a la estructura de estas novelas. El secreto, dice Jitrik, se vincula con la presencia de una ausencia: «es un no estar de algo que está; en otras palabras, lo propio de lo oculto» (Jitrik 2007: 46). Se trata de una definición circular, ya que también podría considerársela como una presencia de algo ausente –un estar de algo que no está. Lo importante es la tensión, la incertidumbre, la ambigüedad que produce su aparición. Al respecto, recordamos lo señalado por Gilles Deleuze en torno a la originalidad del pensamiento de Michel Foucault: se muestra cómo lo secreto no es ausencia y vacío sino aquello que circula bajo el signo del secreto o de lo silenciado. El secreto y el silencio serían así modos en los que circulan los relatos. Frente a un secreto irreductible o a un silencio inquebrantable no habría relato posible: es necesario entonces que haya circulado, por más

que sea de forma fragmentaria y bajo el signo de lo que no debe decirse ni repetirse.

El misterio es un atributo del secreto; si el misterio lleva a un movimiento para revelar lo oculto, por su parte, el secreto convoca a una interpretación. Los narradores de Berti detectan el misterio, considerándolo una vía para revelar lo oculto, y a partir del misterio esbozan una interpretación del secreto. No sólo tratan de conocer el secreto sino también de interpretar el porqué de su formación así como el alcance de las historias que desde su centro se expanden. El misterio supone una tercera posición, interna y externa a la vez con respecto al secreto, que nos sitúa en un nivel discursivo. Sin ese lugar tercero, no habría relato; incluso si pensamos en la teoría del iceberg atribuida a Hemingway, allí también se hace necesaria la presencia de algo para hacer sensible lo ausente, para hacerlo misterioso. Las filtraciones, las sugerencias, las alusiones son pistas sobre la presencia de algo oculto, elementos que alimentan el misterio y quiebran toda certeza sobre la posibilidad de clausurar un relato, de darlo por cerrado, puesto que todo ya habría sido dicho.

En *La sombra del púgil*, esa posición tercera se define como la posición del confidente: «Por ser, como era, la confidente de Aurelia, mamá debía impedir que ciertas infidencias pegasen la vuelta y llegasen a oídos del interesado. No fuera a ocurrir que papá, por congraciarse con Justino, abriera la boca de más y esto jugase contra los intereses de la familia» (Berti 2008: 39). Un confidente supone un simulacro discursivo, a la vez que expande la circulación de las otras historias. Se lo observa en el vínculo entre Justino y su primera mujer, Rosa María, en donde el médico alemán encarna la función de confidente de ambos. Romper el secreto tiene consecuencias, lo vemos en *La sombra del púgil*, cuando la tía Berta recibe una carta anónima anunciándole que el hombre con quien se va a casar es un estafador. La revelación del secreto hace que la tía Berta enferme de tristeza y tenga un giro místico, que la abuela empeore notablemente su estado de salud y muera y que la madre de los narradores tenga a su hijo antes de la fecha prevista para el parto. No importa tanto si la relevación del secreto –el carácter de estafador propio del personaje– corresponda o no con los hechos, lo que importan son los efectos de la confesión, delación o confidencia. No es necesario que una palabra tenga su correlación con un acontecimiento pasado o con un objeto para que sus efectos se traduzcan a la realidad.

En *Un padre extranjero* se observan confidencias en la historia entre Jessie y los vecinos de Pent Farm –el granjero Thambell le confía a Jessie el proyecto del forastero Meen de asesinar a Józef, confidencia de la que se mantiene a Józef al margen– así como entre el narrador y el padre, quien le descubre algunos de sus secretos a lo largo de su vida. Si bien, en parte, implica un quiebre en el hermetismo, el lugar del confidente permite un acceso a una

parte del misterio. Esos descubrimientos parciales están determinados por el vínculo de quien mantiene el secreto. Es lo que señala el narrador de *Un padre extranjero*: «Muchas veces me pregunté en estos años cuánto ignoraba mi madre, en tanto esposa, y cuánto yo, en tanto hijo, de lo que ocultaba mi padre. De lo que él ocultaba adrede y de lo que estaba, por así decirlo, oculto a pesar de él» (Berti 2016: 103).

Indisociable del secreto, Noe Jitrik sitúa al silencio. Como señala Alain Corbin, el lenguaje del alma es el silencio. Apoyándose en autores tan diferentes como pueden ser Artaud, Ionesco o Maeterlinck, Corbin asegura que el silencio es la lengua del alma. Del mismo modo en que el silencio se aprende y domestica, también existe un silencio táctico; es decir, si, por un lado, el silencio puede ser una vía para cierto recogimiento, por el otro, también puede tener como finalidad una recompensa o enviar un mensaje. Ahora bien, para quien se enfrenta a él, determinar sus motivaciones implica un desafío y un enigma irresoluble.

En ambas novelas de Berti, la configuración familiar está en el centro de las tramas. Es el espacio familiar el espacio privilegiado para la circulación de los relatos y sus versiones, así como de los silencios y de los secretos. En *La sombra del púgil*, el boxeador le cuenta su historia al padre de los narradores y, más tarde, el padre dosifica el relato de esas historias a los hijos. En *Un padre extranjero*, el padre oculta algunos aspectos de su historia contando otras historias alusivas. Incluso el narrador, por ejemplo, responde con la historia de uno de sus cuentos cuando le preguntan por qué su padre abandonó Rumania y se instaló en Argentina.

Son las figuras de los padres las que en las dos novelas se relacionan más estrechamente con el silencio. Se plantea el dilema para quienes heredan esos silencios de saber si en el origen hubo un recogimiento o un mensaje; si el silencio de los padres buscaba una intimidad en la que los hijos quedaban por fuera o, por el contrario, si en esos silencios habría, por el contrario, que interpretar un mensaje, un legado, una forma de conocimiento intersubjetivo

En *La sombra del púgil*, se alude al vínculo entre secreto-misterio-silencio a través de la figura paterna y su trabajo en el Congreso: «como papá cultivaba el hermetismo, para preservarnos al decir de mamá de los ‘hombres de afuera’, pero asimismo porque no deseaba revivir de noche lo atestiguado de día, no le quedaba otro remedio que contarnos sus historias inventadas como la del viejo y el sombrero o la de la casa en venta o, de lo contrario, historias reales como la del boxeador» (Berti 2008: 43).

La lógica del secreto y del silencio no es exclusiva del padre: las tías Aurelia y Berta, de hecho, pasan años conviviendo pero sin hablarse entre ellas, y de ese silencio nace un misterio del que, a pesar de las múltiples interpretaciones, queda siempre la duda acerca de los motivos reales de la pelea.

En *Un padre extranjero*, el silencio del padre es el silencio propio de la escritura. Tal vínculo es señalado por Noé Jitrik, quien afirma que «El escrito, por fin, apaga el rumor del escribir que, por ello, se recupera como silencioso» (Jitrik 2007: 80). A diferencia de las narraciones orales, el silencio queda vinculado a la escritura. Se escribe en silencio y ese silencio, al escapar de la oralidad, funda otra temporalidad. Hay al menos dos presentes: el de la escritura, el de la lectura. A su vez, son varios también los interlocutores, quienes aborden el texto. Así como resulta contradictorio hablar sobre el silencio, escribir sobre el silencio escapa de la contradicción.

En *Un padre extranjero*, los seis cuadernos son símbolo del silencio del padre y un objeto misterioso para el hijo. El vínculo entre, por un lado, la escritura y, por el otro, el silencio, el misterio y el secreto se evidencian cuando el narrador de *Un padre extranjero* menciona aquello que recuerda de la escritura de sus libros: la memoria, dice, se aferra más a los problemas que a la solución; se recuerdan más los borradores del texto que el texto publicado. Habría entonces un silencio en el texto –el borrador– que se manifiesta a través del misterio –lo efectivamente escrito–. Silencio-misterio-secreto aparecen relacionados y alimentando versiones de las historias: interesa la manera en que se construye el secreto, cómo queda oculto a través de la manifestación de otra cosa, presente y ausente a la vez, desplazado.

En las novelas se busca entender el motivo por el que alguien extrae algo del decir así como se intenta acceder a ese secreto y entender las operaciones que ocultan una verdad. En *La sombra del púgil*, los narradores, luego de la muerte del padre, se enteran a través de la madre de algunos silencios y secretos presentes en las versiones de los relatos paternos así como las operaciones de silencio-misterio-secreto en torno a esos relatos: «¿Cuánto inventaba papá? ¿Cuánto podía tener de cierto una historia que, incluso hoy, suena ilógica, impostada, en la boca de Justino? Y, más aún, ¿cuánto inventó a su vez mamá, puesta en los años noventa a rememorar unos hechos que nuestra atención infantil desde luego no retuvo ni podría haber retenido?» (Berti 2008: 91-92).

El secreto, en tensión con la verdad, se sitúa entre el ser y el parecer, y así, dice Noé Jitrik, abre dos tipos de verdades, una ilusoria, que se manifiesta, y otra verdadera, ligada al punto ciego del secreto. Las tramas se construyen entre esas dos verdades. En *La sombra del púgil*, por ejemplo, el carácter ilusorio de la verdad se acentúa porque, en la circulación de los relatos, los narradores confiables desconocen la verdad y quienes conocen la verdad no son del todo confiables: «si para la historia deportiva papá había tenido en Justino a un informador confiable (aunque ausente, a partir de cierto punto), en su defecto mamá, para la historia romántica, había contado con una informadora despistada y poco fiable» (Berti 2008: 117).

En toda historia contada hay una verdad ilusoria que se devela y una verdad auténtica que se oculta. En *Un padre extranjero* esto se observa en el recuerdo del viaje a la Argentina realizado por el padre, cuando un turco, al llegar a la aduana, pronuncia su nombre de manera incomprensible haciendo que el funcionario lo inscriba como Julián Fortunato: «A menudo me pregunto si mi padre reincidía con el caso Fortunato como forma de contar y no contar su propio caso, de igual manera que empezó a escribir su novela El derrumbe para contar y no contar (para no contar, ante todo) su historia en primera persona. ¿Y yo, a esto? Al escribir sobre Józef, ¿no he hecho de Józef mi Julián Fortunato?» (Berti 2016: 174). Se cuenta para no contar, se cuenta para ocultar. Se cuenta para cercar lo irrepresentable, imprimiéndole así a la narración cierto carácter fantasmagórico: los personajes se mueven en zonas fronterizas, ocupan diferentes lugares. Quienes narran son narrados sin saberlo, quienes son personajes puede convertirse en autores de otras historias. Queda algo siempre por fuera, irreductible, sin develar.

La alusión nos acerca y aleja de una verdad, creando una ilusión de comprensión y otro relato. Tanto en el final de *La sombra del púgil* como en el final de *Un padre extranjero* se devela una verdad. En la primera, los hermanos deciden que el reloj catedral encontrado en un negocio de antigüedades es el reloj familiar. En la segunda, el narrador devela el secreto del nombre del padre y su identidad judía; el narrador pergeña una teoría, refrendada por su amigo Ariel, acerca del motivo por el que el padre ocultó su judaísmo, es decir, por qué hizo un secreto de ese atributo. El narrador de *Un padre extranjero* acaba el relato con su interpretación del motivo por el que su padre mantuvo el secreto, así como los intentos fallidos por revelar ese secreto a lo largo del tiempo: el padre no quiso confesar el secreto para protegerlo, los atentados a las instituciones judías en Buenos Aires le confirmaron que lo mejor era callarse y, luego, a través de la escritura de la novela trató de contarle el secreto de manera alusiva. Al suponer que durante la internación su padre le confió el secreto en rumano se acentúa ese núcleo inasible de todo secreto: incluso cuando lo oculto se manifiesta sigue siendo imperceptible.

Esas dos verdades son auténticas en apariencia, ya que sostienen un misterio irresoluble. Son las versiones auténticas de los narradores. La estructura del texto se ocupa del envoltorio del secreto, de su veladura –así lo nombra Jitrik. Los textos de Berti se mueven en dos direcciones: develar el secreto y observar las operaciones que permitieron su existencia, sus versiones y consecuencias.

El efecto siniestro: desconocer, conocer

Según Noé Jitrik, el carácter universal del secreto le supone un vínculo con lo sagrado, «o sea, [con] aquello que está detrás de todas las cosas, el origen y el fin de todas» (Jitrik 2007: 74). Habría una serie de objetos que encarnan el secreto: el reloj familiar y su llave en *La sombra del púgil*, los cuadernos del padre en *Un padre extranjero*. El vínculo entre la circulación de los relatos y los objetos es claro en *La sombra del púgil*, en donde el avance y el detenimiento en la historia proferida por el padre parecen conjugarse con el funcionamiento o el no funcionamiento misterioso del reloj catedral. Son objetos que instauran una zona de inclusión y de exclusión: incluyen a los personajes en las versiones familiares de la historia, a la vez que los excluyen, ya que en los objetos reside una verdad oculta, inasible para los narradores. Al respecto, es interesante señalar la función de la llave del reloj en *La sombra del púgil*: más que para hacer funcionar al artefacto, la llave está para marcar la distancia, la imposibilidad de tener acceso al desciframiento de la lógica del reloj. El anillo y los cuadernos del padre también funcionan como una manera propia del narrador para alejarse y acercarse a la figura de su padre.

Ese lugar sagrado que ocupan los objetos alude al carácter fantasmático propio de un concentrado semiótico: una zona intermedia, una zona «entre», un lugar fronterizo, que funciona como un umbral entre el ser y el parecer, entre lo efectivamente pronunciado y el silencio. Los objetos son fetiches que muestran a la vez que ocultan una falta.

Aquí podemos señalar el análisis de Roberto Esposito sobre la cosa. En el derecho romano, dice Esposito: «Por un lado, res es la cosa en su realidad objetiva y, como tal, distinta de la persona que la usa. Por otro lado, se refiere al proceso abstracto que le asigna importancia jurídica. Res es, al mismo tiempo, tanto lo disputado jurídicamente como la disputa: cosa y causa» (Esposito 2017: 65). Los objetos, las cosas que están en el centro de la trama –el reloj, los cuadernos– son algo más que lo dado, son elementos, al decir de Esposito, que conciernen a los personajes y que los pone en cuestión.

Hacia el final de *La sombra del púgil*, uno de los narradores establece una rutina de encuentros con la tía Aurelia con el fin de conocer lo sucedido. En esos encuentros una serie de objetos cobran especial interés: las cartas a cambio de dinero, el reloj catedral como objeto al que los hermanos desean alcanzar como si en él estuviera cifrada la verdad familiar. En *Un padre extranjero*, los cuadernos Rivadavia se cosifican y enfrentan al narrador con la imposibilidad de su lectura: «Por supuesto, tengo conciencia de que al dejar El derrumbe así, inconcluso, a medio leer, he dejado también abierta la presencia de mi padre. La influencia de mi padre. Hay algo que mi padre tiene todavía para decir (acaso un secreto más) y que, entre tanto, lo mantiene falsamente vivo. Algo que falsamente posterga su muerte» (Berti 2016: 232-

233). El fetiche, al igual que el secreto, revela la presencia de una ausencia: la presencia –en este caso el cuaderno y su historia– evoca una ausencia –la del padre y su secreto infranqueable.

Los objetos, las cosas, son aquí productores de conocimiento, vinculados a la experiencia. Son causa, en el sentido de productores de deseo, hacen circular historias. También empujan a los personajes a disputarse, a litigar; los cuestiona y se cuestionan. Los objetos muestran y producen una historia, así como la ilusión de una verdad misteriosa, pero también sustraen, a través del secreto, el centro de aquello oculto. En *La sombra del púgil*, luego de la muerte de la tía Aurelia, los narradores encuentran en un negocio de antigüedades un reloj. Enseguida consideran que se trata del reloj de la familia: «al meter la llave y darle la cuerda que le era necesaria, el reloj se mantuvo inmóvil, muy indiferente a las expectativas, como burlón, como rebelde, es más, como empeñado en mantener, incluso a un precio cruel, la autonomía que lo había vuelto, en la familia, legendario» (Berti 2008: 181). Es su autonomía, es decir, la distancia insalvable con el objeto aquello que les hace pensar que se trata del reloj familiar. Los objetos se mueven de manera pendular, entre lo familiar y lo extraño. Asimismo, se trata de objetos que cobran vida; así lo señala el narrador de *La sombra del púgil*: «Lo que en cambio siempre pudimos recordar con nitidez fue la primera ocasión en que el reloj se nos apareció como una criatura viva. Esto se remonta a una tarde, quizá del setenta y seis, en que el menor de nosotros quedó enganchado de una manga, como si el reloj lo aferrase impidiéndole escapar, atrayéndolo con fuerza amenazante» (Berti 2008: 30).

Al cobrar vida, el objeto responde a dos de las características de lo siniestro freudiano. El tránsito de lo inanimado a lo animado y la tensión entre lo extraño y lo familiar, entre lo que es propio y lo ajeno: cuando lo propio se convierte en algo extraño se produce un efecto siniestro. En las dos novelas se reflexiona sobre ese umbral entre lo familiar, lo que define a una familia, sus objetos, sus relatos que circulan y que definen a cada uno de los integrantes.

Ese tipo de objeto marca una distancia, conserva un núcleo secreto, productor de misterio al que no se puede acceder más que por interpretaciones. El efecto siniestro nos permite conocer algo nuestro, pero, al mismo tiempo, y de ahí el terror, nos muestran que no somos transparentes a nosotros mismos. Hay una alteridad que reside en la identidad; una parte surge y atemoriza; y se trata siempre de fragmentos, imposible develarlo todo. Si así fuera ya no habría alteridad y, por lo tanto, se borraría el efecto siniestro. Queda algo por fuera, como un resto de algo perdido, que, a pesar de lo siniestro, genera deseo y hace circular las historias.

A su vez, en *Un padre extranjero* se aborda el carácter siniestro propio de la figura de lo extranjero: lo extranjero aquí aparece como lo más ínti-

mo –la lengua, el padre, la patria–. Lo más familiar, lo que nos define, se vuelve fantasmático y ajeno. La literatura instaaura una zona fantasmática, en donde el narrador es un extranjero: Joséf, el padre y el narrador, los tres, escriben desde una posición externa y, a la vez interna a un determinado espacio familiar –ya sea la patria o la familia, incluso, en el caso de Joséf, se habla de un exilio dentro del exilio. Hay, como señala el narrador, una tensión en la experiencia del extranjero entre un punto fijo –un hogar, lo propio y familiar– y, por otro lado, una errancia –los viajes, la búsqueda, lo extraño, lo incomprensible.

Es en esta tensión entre lo familiar y lo extranjero, entre lo íntimo y lo ajeno que se despliegan los secretos, los misterios y los silencios. Lo que se alcanza en la literatura es el carácter de la verdad, se trata de una verdad ficcional, ya que, como señala Jacques Lacan, la verdad tiene estructura de ficción.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *El narrador*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2017.
- Berti, Eduardo, *La sombra del púgil*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, La Otra Orilla 2008.
- . *Un padre extranjero*, Barcelona, Impedimenta 2016.
- Corbin, Alain, *Histoire du silence*, París, Flammarion, Champs 2018.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*. París, Les éditions de Minuit, 2004.
- Esposito, Roberto, *Personas, cosas, cuerpos*, Madrid, Trotta 2017.
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro. Obras Completas*, Vol. XVII, Madrid, Amorrortu 1975.
- Jitrik, Noé, *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Piglia, Ricardo, *La forma inicial*, Madrid, Sexto Piso 2015.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La fabrique éditions, 2000.
- . *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, París, La fabrique éditions, 2014.