

AMOR Y REVOLUCIÓN
(SOBRE *LA HIJA DE MARX*, DE CLARA OBLIGADO,
Y *EL VIAJERO DEL SIGLO*, DE ANDRÉS NEUMAN)

LOVE AND REVOLUTION (ABOUT *LA HIJA DE MARX*, BY CLARA
OBLIGADO, AND *EL VIAJERO DEL SIGLO*, BY ANDRÉS NEUMAN)

Elsa DRUCAROFF

Instituto de Literatura Hispanoamericana

Universidad de Buenos Aires.

elsa.drucky@gmail.com

Resumen: El artículo hace un análisis comparativo de dos novelas argentinas contemporáneas: *La hija de Marx*, de Clara Obligado y *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman. Ambas escritas por dos escritores argentinos que debieron radicarse en España. Se trata de novelas históricas *sui generis* y ejemplos de «realismo agujereado», una estética representativa de la narrativa argentina muy actual; ambas ponen en relación la posibilidad del cambio social y político, con la experimentación en las relaciones entre los géneros y el placer de los cuerpos y ambas pueden leerse en relación con el concepto de «Orden Simbólico de la Madre».

Palabras clave: Novela argentina; Clara Obligado; Andrés Neuman; novela histórica; realismo agujereado; género; erotismo.

Abstract: The article does a comparative analysis of two very contemporary Argentine novels: *La hija de Marx*, by Clara Obligado, and *El viajero del siglo*, by Andrés Neuman, both written by two Argentine writers who had to make their homes in Spain. Both books are *sui generis* historical novels and examples of the «holey realism», a representative esthetics of the current Argentine narrative. Both novels implicate the social and political change and the experimentation on gender relationships and pleasure of the bodies. Both novels accept a reading related with the concept of the Symbolic Order of the Mother.

Keywords: Argentine novel; Clara Obligado; Andrés Neuman; historical novel; holey realism; gender; erotism.

La Historia y el origen de la historia

Se sabe: Marx embarazó a su mucama y jamás reconoció a ese hijo varón ni se ocupó económicamente de él y de la mujer. Ese hecho real oprobioso en el que el padre de la revolución actúa según los valores más cobardes, previsibles y conservadores del orden patriarcal y burgués flota entre las olas del marxismo como una resaca incómoda que el mar insiste en devolver, uno de los tantos contrastes indigeribles con los que debemos lidiar en el mundo.

En los años 70, cuando Marx era una figura hegemónica del campo intelectual, se mencionaba el desagradable episodio para demostrar hasta dónde incluso un gran hombre no escapa a ser un hombre de su tiempo; se apelaba a la palabra «contradicción», no tanto porque el fundador del pensamiento socialista y comunista hubiera dado la espalda a su paternidad, sino porque la víctima era pobre y no burguesa; en realidad se corría un comprensivo manto sobre el primer asunto, pues la opresión femenina era considerada entonces, a todas luces, secundaria respecto de la del proletariado y abandonar a una mujer con su hijo era una práctica que también ejercían varones de izquierda.

La biografía de Clara Obligado, autora de la novela *La hija de Marx* (1996), indica que ella también es una mujer de su tiempo: tuvo que partir al exilio en 1976, como tantos protagonistas jóvenes de la radicalización política de los años 60 y 70. Podemos imaginar esta escena: como muchas chicas de izquierda de la época, Clara conoce la historia de Marx, su mucama y el hijo bastardo. Ahora está tomando un café con un muchacho barbudo, reflexivo, que monologa acerca de la «anécdota», tal vez para impresionarla con sus saberes marxistas; como conclusión, él comenta la paradoja, mientras da una honda pitada a su cigarrillo negro, con el previsible lugar común: «¿quién, acaso, no es un hombre de su tiempo?» Hace una pausa para que la muchacha columbre, ella también, la dimensión infinita de las contradicciones humanas. En este punto, mi fantasía de lectora de la obra que Clara Obligado escribirá más de dos décadas después puede imaginar un cierto modo de *escuchar* en la futura escritora, un modo que muy probablemente el joven —también él de *su* época— no conciba: un agudo, insidioso, juguetón modo de escuchar que lanzará silenciosamente en Clara la pregunta contrafáctica (Rubione, 1996: 215): ¿y si ese bebé ilegítimo y vergonzoso no fue varón? Esa pregunta genera *La hija de Marx* desde su título y su *incipit*:

Un día, cuando fumaba mi pipa de opio intentando relajarme entre las almohadas, Iván Dolgorukov, al que creía mi padre, dijo:

—Annushka, he de hacerte una confesión.

Yo me preparé para escuchar mientras miraba cómo el humo flotaba por la estancia persiguiendo a la llama de la vela hasta escaparse luego, por la ventana abierta, hacia la niebla del jardín.

[...] Papasha continuó:

—No debes preocuparte. Tú no te has acostado realmente con tu padre. Yo te recogí en circunstancias muy especiales. Vamos, Annushka, deja esa maldita pipa y escúchame. Tu madre te dejó conmigo porque no te podía cuidar.

—¿Y mi padre?, pregunté yo, jugando con el humo.[...]

—Annushka, pequeña, no eres mi hija, aunque bien me hubiera gustado que lo fueras: eres hija de Karl Marx (Obligado, 1996: 11-13).

Sin embargo, «la confesión de papasha no me cambió la vida» (Obligado, 1996:13). Aunque sea innegable que la posibilidad contrafáctica es el germen del libro, éste hace algo lateral y atípico. Las obras construidas desde un postulado contrafáctico se llaman ucronías, en ellas ese postulado regula su estructura. Pero «qué hubiera pasado si Marx hubiera tenido una hija bastarda en lugar de un hijo» no regula la estructura de *La hija de Marx*. El padre del socialismo aparece en dos fugaces escenas en la novela y aunque Annushka es la hija ilegítima de Marx, no sólo su madre es aristócrata y no mucama, sino que esa paternidad es apenas un dato de color que apunta hacia un clima histórico, un cierto entorno febril y alternativo, una pulsión de proyectos utópicos que atraviesa una época: la información de que Annushka es hija de Marx funciona para que su protagonismo posterior en la bohemia vanguardista de la vieja Europa sea particularmente glamoroso y para que, a los ojos de los hombres de la noche parisina ella se vuelva tan atractiva y mítica como lo sería si fuera la hija de Rimbaud, por ejemplo. Que el padre (biológico) sea Marx la hace hija de la potencia más erótica y revulsiva que movilizó pueblos y pensadores durante el fin del siglo XIX y casi todo el XX. Pero en la novela es un dato mucho menos importante que ser hija de *su madre* Natalia, ficcional: una bellísima revolucionaria rusa, lesbiana e indomable que encarna, ella sí, la potencia estructurante de la obra.

Lo que importa centralmente son las madres de Annushka; ella es hija de dos mujeres que se encuentran transhistóricamente: la ficcional Natalia y esa existente Clara Obligado que imaginé embarazándose de *La hija de Marx* con el relato masculino, décadas antes de escribirla. Cuando imagino en mi lectura a la autora real, en el momento en que su útero literario recibe el episodio histórico, no apelo ingenuamente a la autora empírica de las obras literarias (esa que el estructuralismo de fin del siglo pasado ordenaba matar, al menos si reducimos su riqueza a una limitada receta de instrucciones para una academia obediente, cada vez, a cada moda). Apelo bajtinianamente al diálogo entre *las* sujetos responsables de esta obra: la autora empírica, la autora textual, la voz narradora, el personaje Annushka, la potencia lectora que el texto prevé en su construcción y, finalmente, la lectora crítica que pone en marcha ese complejo diálogo para redactar estas líneas (Drucaroff, 1995: 85-108). Y lo hago para mostrar/leer *La hija de Marx* como un despliegue de pulsión creativa alternativa femenina, que nace de un episodio real. Manos de mujer lo hacen girar como se hace girar a un organillo y así una música mágica, propia y antojadiza va desgranando su historia a la sombra de la Historia: «(o sea, dijo Hans, que para usted el organillo es una caja con historias), ¡eso, exacto!, caramba, qué bien explicas las cosas, tocar el organillo se parece a contar historias alrededor del fuego» (Neuman, 2009: 51).

La cita pertenece a la novela que este artículo leerá en diálogo con *La hija de Marx: El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, quien también es hombre de su tiempo, sólo que su tiempo es uno donde lo que Weigel (1986: 69-99) denomina «mirada femenina» empieza a revelarse como perspectiva urgente para un mundo construido hasta ahora con voluntaria ceguera hacia su potencia y particularidad. Y Neuman entonces también narra su historia con «mirada femenina».

Vale la pena hacer un breve paralelo biográfico entre Neuman y Obligado: ambos son argentinos, viven en España y fueron obligados al exilio por sus épocas. Obligado, como protagonista que participó

y tuvo que ponerse a salvo de la más feroz dictadura militar que conoció nuestra historia; Neuman, como hijo de dos músicos que eligieron emigrar para protegerse de un gobierno democrático ferozmente neoliberal, cuyas características sanguinarias fueron más sofisticadas que las del gobierno militar: dejó a millones de personas en la pobreza, destruyó el Estado, el aparato productivo, el sistema financiero, y minó los valores éticos de la sociedad argentina al festejar el enriquecimiento ilícito y legitimar la impunidad, tanto frente al delito económico como frente a los crímenes de lesa humanidad que habían cometido los genocidas de aquella dictadura reciente. Veinteañera, Obligado tuvo que irse en 1976; adolescente, a Neuman se lo llevaron a comienzos de los 90. Ambos terminaron eligiendo vitalmente las condiciones de su exilio involuntario y producen una literatura anfibia —de dos orillas, para usar la metáfora de Neuman (Laporte, 2016)— profundamente marcada por su anfibia pertenencia.

La hija de Marx es una historia que hacen girar manos femeninas en el organillo de la Historia pero es de la novela de Neuman de donde tomo la metáfora con que *El viajero del siglo* se explica a sí misma. Ambos modos de relacionar la Historia con sus historias consueñan pero las manos del organillero Neuman son masculinas, aunque su novela acude muy consciente, explícitamente, entre otras cadencias, a ritmos de la mirada femenina para ejecutar su pieza. Si es histórico que Marx se desentendió de su paternidad ilegítima pero no que el bebé bastardo fue mujer, la referencia de Neuman también es histórica pero nunca existió: remite a la ficción, concretamente a la poesía y a la música del Romanticismo: su personaje histórico está en un poema del alemán Wilhelm Müller (1794-1827), que Franz Schubert musicaliza:

Viejo extraño, ¿debiera
quedarme yo contigo?
¿Querrás seguir mi canto
al son de tu organillo?

Esta cita es el primer epígrafe de *El viajero del siglo*, por un lado; el desencadenante de la trama, por el otro, ya que en algún momento indeterminado de esas primeras décadas del siglo XIX,¹ pleno romanticismo, un joven viajero escucha adentro de la novela a un anciano organillero, en la plaza de una provinciana y misteriosa ciudad, y en lugar de irse como planeaba, *se queda con él*, entonces el organillero lo acompaña con su canto durante toda la novela.

Dos orígenes, dos gestaciones, enraizados entonces, a la vez, en la Historia y en la ficción. Dos historias «falsas» que sólo se comprenden en relación con una referencialidad verdadera. Dos modos de inventar relato a partir de un elemento alternativo, lateral, perceptible sólo en los rincones de una escena a todas luces central. Al Padre de la revolución social se le atribuye la descendencia más ilegítima posible, la que está incluso abajo del bastardo que sí tuvo: la bastarda; a uno de los grandes

¹*El viajero del siglo* ganó el premio Alfaguara en 2009. En su discurso de recepción del premio, Neuman (2010) confiesa que imaginó que la trama transcurría en 1827, año de la publicación de *Viaje de invierno*, el libro donde figura ese poema, y también de la muerte de Müller. Pero esta información no debe contaminar la lectura de una novela que se niega a determinar con exactitud la fecha en que transcurre. En general, es evidente el trabajo de indeterminación con lo témporo-espacial, a lo cual volveremos.

compositores del Romanticismo se lo recuerda por su personaje más pequeño, narrado por un poema de un poeta tangencial del Romanticismo que —en palabras de Neuman— pertenece «al olvido» (Neuman, 2010), sólo conocido porque Schubert eligió sus breves textos para musicalizar.

Origen-gestación y su relación con la Historia nos llevan, entonces, en dos direcciones: ¿estas novelas se alojan en el género novela histórica?; ¿qué relación adoptan con el cuerpo, el erotismo, la vitalidad y —desde ahí— con lo materno?

Dos novelas históricas

La novela histórica es hoy un género bastante desprestigiado para cierta crítica académica, tal vez porque desde los años 90 ha tenido un protagonismo importante en el mercado editorial, con las usuales consecuencias que esto trae: la demanda mercantil facilita que se publiquen muchas obras; este aluvión cuantitativo está formado en buena parte por libros muy menores pero también por otros realmente poderosos, en general de autores o autoras que en los hechos deben agradecer al mercado, porque fue esa demanda lo que abrió el espacio para que sus originales se transformaran en libros. No obstante este doble fenómeno por el cual, cuando un género se vuelve rentable, se publican muchas obras sin peso pero también sale a la luz una literatura valiosa que de otro modo no conoceríamos, la crítica tiende a tratar por igual a todas las obras de un fenómeno de mercado cultural: no las lee y las denuesta (Eagleton, 1984), por lo menos hasta que —décadas después— un sector «audaz» de una nueva camada académica (igualmente despectivo hacia lo que se está vendiendo en ese momento) rescata el fenómeno anterior como «de culto» y deja entrar en el canon nombres antes despreciados. Así ocurrió con la novela policial, con la ciencia-ficción, y probablemente ocurrirá con la novela histórica contemporánea.

Quizás por ese menosprecio a la novela histórica actual buena parte de la crítica que se ocupó de *El viajero del siglo* trate de «salvar» al escritor varón del género, afirmando con énfasis que no es una «novela histórica» (Mora, 2009; Valls, 2014), y en cambio las lecturas publicadas sobre *La hija de Marx*, «premio femenino» de Lumen, la admitan como tal.

No creo que haya que tener una relación vergonzante con la novela histórica actual. No existen géneros menores, la buena y mala literatura aparece entre la que trabaja la Academia y entre la que se vende masivamente. Como género, la novela histórica sigue demostrando desde su nacimiento, durante el Romanticismo tardío, ser particularmente apto para la profunda reflexión política y estética sobre el presente (Lukács, 1936). Precisamente, Obligado y Neuman acuden al género subrayando el diálogo entre el tiempo representado y su tiempo, el de la enunciación: ambos dejan claves explícitas de su filiación en la novela histórica. Filiaciones nunca armónicas, por supuesto, pero estas desarmonías son una marca de relación saludable con el género, ocurre en cualquier (buena) literatura que retoma un linaje.

Discutir con el género que está gatillando la escritura no significa renegar de él con pusilanimidad snob. *El viajero del siglo* recoge el guante y explicita su posición, en un obvio

movimiento autorreferencial donde la novela se coloca a sí misma como el tipo de novela histórica que el autor (tanto el empírico, insoslayable en tanto remite, como veremos, sutil pero constantemente a su presente biográfico, como el textual) desea escribir y desea que se lea, al tiempo en que pelea abiertamente con ciertas formas de esa narrativa que el mercado editorial del siglo XXI propone, y con los lectores y las lectoras masivos que estén ávidos de suspender la reflexión crítica.

Así, el tema se trata durante una de las tantas reuniones del «Salón», la tertulia que la atractiva y brillante Sophie organiza semanalmente en su casa con vecinos doctos de la imaginaria ciudad de Wandernburgo. Todos han leído a Sir Walter Scott (1771-1832), exitoso escritor de novela histórica. La viuda Pietzine lo elogia enfáticamente. Ella es un personaje no valorado en el libro, ni por los personajes apreciados ni por el propio narrador omnisciente, quien no se priva de reír de ella. La señora Pietzine considera emocionantes las novelas de Scott porque homenajean un pasado heroico, noble, mucho mejor que el corrupto y aburrido presente que le toca vivir. Son obras que ensalzan, dice ella con la voz quebrada, a «conmoveras heroínas dispuestas a darlo todo por amor» (Neuman 2009: 172). Detectando el desacuerdo de Hans, Sophie lo anima a dar su posición y en ese punto él se explaya en esta reflexión que también es del propio texto, más interesado en discutir con lectores masivos de Florencia Bonelli o Carlos Ruiz Zafón que con Walter Scott:

Para mí los folletines de Walter Scott [...] son un fraude. Pero no porque sean históricos, sino porque son antihistóricos. La historia me apasiona, y por eso la moda de las novelas históricas me parece penosa. No tengo nada contra el género, sólo que rara vez se le hace justicia. Creo que el pasado no debería ser un entretenimiento, sino un laboratorio para analizar el presente. En esos folletines suele haber dos clases de pasado: paraísos bucólicos o falsos infiernos. Y en ambos casos el autor miente. [...] En cuanto a los argumentos, yo los veo [...] llenos de acontecimientos pero vacíos de sentido, porque no interpretan su tiempo ni los orígenes del nuestro. No son realmente históricos [...] utilizan la documentación como telón de fondo, en vez de tomarla como punto de partida para reflexionar. Sus argumentos casi nunca vinculan pasión y política, o cultura y sentimientos. [...] ¿Y qué me dicen ustedes de esos romances intemporales? ¿O vamos a creernos que la historia se transforma pero el amor siempre es el mismo? Por no hablar del estilo, ¡ay, el estilo de las novelas históricas! [...] Me cuesta entender que se sigan contando aventuras de caballeros como si no se hubiese escrito nada desde las novelas de caballerías. ¿Acaso el lenguaje no transcurre, no tiene también su historia? (Neuman, 2009: 173-174)

La banalidad que condena este fragmento se produzca dentro del circuito de producción, circulación y consumo de la mercancía libro (antes, en el Salón, se ha comentado precisamente el enorme éxito comercial de los folletines de Walter Scott) no supone que *El viajero del siglo* considere al mercado un mal literario en sí. Por un lado, objetivamente la obra de Neuman está en manos de cientos de miles de lectores gracias al mercado: ganó un concurso organizado por uno de los mayores grupos editoriales transnacionales en lengua castellana, fue lanzada con un gigantesco operativo de prensa en varias decenas de países, algo indispensable para que la empresa pudiera entregar el suculento premio en euros que es (como las bases del concurso anuncian) un anticipo a cuenta de los derechos de autor, es decir: la empresa lo solventa con la venta. *El viajero del siglo* forma parte del fenómeno de circulación masiva y sin embargo no es una obra banal, no renuncia a experimentar con la estética de su tiempo y a reflexionar profundamente sobre una época histórica y su relación con el presente. Más bien, en todo caso, su crítica a la banalización de tanta escritura masiva nos llega a

muchos gracias a que ha sido beneficiada por el mercado. La novela es consciente de esta multiplicidad de posibilidades que da la circulación masiva del arte: líneas antes del fragmento citado se discute sobre uno de los más populares, comerciales (e ignorados en su tiempo por la crítica, precisamente por eso) grandes artistas de todos los tiempos: William Shakespeare.

La hija de Marx también señala su género de filiación. Son dos: novela histórica decimonónica y novela erótica cortesana. Ambas se hacen presentes en el lenguaje intencionadamente paródico que elige Obligado. De la novela erótica cortesana se menciona concretamente *Memorias de una princesa rusa* (Anónimo, 1992), una novela anónima tal vez escrita a fines del siglo XVIII o durante el XIX. La escritura de Obligado parodia y cumple así con la exigencia que plantea Neuman: no se puede escribir novela histórica como si el tiempo no hubiera pasado. Divertida, *La hija de Marx* se puebla de anacrónicas y rebuscadas conjugaciones verbales con pronombres enclíticos y estructura su relato con hábitos antiguos: extensos cuadernos y memorias íntimas revelan secretos de tocador o tormentosas confidencias privadas, hay dos epístolas poderosas y melodramáticas que nos permiten saber cómo culmina el gran amor lesbiano que sostiene la novela: son cartas que por un lado tiñen ese romance de una emoción profunda pero por el otro su escritura también tiene algo de dulce, socarrona caricatura. En esta zona de su historia, la que transcurre a fines del siglo XIX, *La hija de Marx* cuenta escenas sexuales con una selección léxica y giros cuidadosamente delicados que fingen pudor y buscan exquisitez. El problema es que narra escenas feroces, carentes de cualquier corrección política: padres libidinosos penetran a sus hijas biológicas o no, mujeres y hombres adultos masturban a niños o a muchachas adolescentes, opio y alcohol acompañan largas orgías:

Sacó las hojuelas del horno la mujer y las ofreció al niño en una gran fuente decorada con dibujos azules, untadas con mantequilla fresca, y cuando él comenzó a catarlas, se remangó el aya y desnudándolo, lo acostó sobre la harina que aún nevaba la mesa. El muchacho, acostumbrado a los sobteos de la mujer, no se negó; ella, ungidas las manos con mantequilla, fue desparramándola con fruición sobre el cuerpo del niño y continuó amasando, sobándolo con la habilidad que desplegara antes con la masa. Luego dijo:

—Ya he cocinado para ti. Ahora quiero mi golosina.

Y quitándose el pañuelo de algodón que recogía su pelo, lo dejó caer, y deshizo las largas trenzas mientras lo miraba con apetito. Él, tibio y desnudo, la miraba hacer, y seguían sus manos recorriendo la cabellera. Sintió en su pequeño corazón una oleada de ternura.

—Y qué te puedo dar yo, *mátushka*, preguntó. Yo no sé cocinar: dime qué deseas.

Entonces la matrona, rojas las mejillas, sudorosa, se dedicó —tomando a Nikólai por las caderas— a sobarlo con un entusiasmo tal, con tal fruición, que el niño olvidó incluso las hojuelas que le llenaban la boca para quedarse relajado y quieto; los labios de la matrona, el pelo sedoso acariciándole los hombros, esos labios que sobrevolaban con suavidad su cuerpecillo hasta entonces insensible.

Qué hermoso era aquello (Obligado, 1996: 64).

El lenguaje se vuelve menos paródico y más contemporáneo cuando se narran, en la última parte, peripecias que transcurren ya pocos años antes del surgimiento del nazismo. Con la excepción de la orgía dadaísta en un bar de París, es tal vez en esa zona que narra la historia de Nat (nieta de la hija de Marx) y también la de Hans (amante proto-nazi de Sasha) cuando la novela abandona bruscamente su gozosa entonación paródica para apelar al género histórico de una manera más angustiada. Es como si la inminencia, en la trama, del horror que se desatará con Hitler parafraseara la pregunta doliente de

Adorno: ¿cómo hacer ficción histórica y erótica mientras está creciendo Auschwitz dentro del huevo de la serpiente?

Entre los guiños que homenajean y burlan simultáneamente a la novela histórica se encuentra el tratamiento que reciben, en ambas obras, ciertos personajes identificables del pasado. Se sabe que el género suele (aunque no es obligatorio) incluir en su ficción figuras que realmente existieron. Así Marx, por ejemplo, en la novela de Obligado. Pero aunque Natalia conciba una niña de él, no es precisamente su gran amor, ni siquiera uno pequeño. Natalia ama locamente a una mujer llamada Lizaveta Zosimov, revolucionaria marxista rusa, activista incansable que cae presa por atentar con arma de fuego contra un gobernador que había torturado a un activista. Estragada por las horribles condiciones de vida de la prisión y por la tuberculosis, Natalia muere en brazos de Lizaveta en Siberia, adonde ambas están presas por su acción política.

La historia es ficcional, sólo que una nota al pie, llamada al final de la carta que Lizaveta dirige a Annushka para que sepa quién fue y cómo murió su madre, da una serie de datos precisos que fusionan al gran amor de Natalia con un personaje histórico real:

Dos años más tarde, Lizaveta Zosimov huyó de Siberia. [...] Exiliada en Ginebra, se incorporó más tarde al Partido Socialdemócrata del Trabajo ruso y cumplió funciones en la junta editorial de *Iskra*, el periódico del partido. Cuando éste se escindió, en 1903, se unió a los mencheviques.

Después de la revolución de 1905, Lizaveta Zosimov regresó a Rusia, donde se mantuvo con traducciones. En 1917 era demasiado anciana para tomar parte en la revolución, y murió dos años más tarde, a la edad de ochenta y cinco años (Obligado, 1996: 136).

Salvo porque Vera Zasulich (1849-1919) no estuvo casada con un príncipe, como Lizaveta, ni (que se sepa) amó locamente a una mujer, su existencia real se erige inconfundible en esta nota al pie. No sabemos, como lectores, a quién atribuir ese texto informativo: ¿una nota al pie en una epístola privada? ¿La firma Clara Obligado y entonces no pertenece a la ficción sino a una voz que se identifica con la autora empírica? Así aparece la nota 1 de la novela: «[N. de C.O.]» (Obligado, 1996: 34), que informa la fuente de una fábula que transcribe Annushka. Pero ni la nota sobre Lizaveta ni otras llevan firma. A diferencia de las anteriores, que son informaciones verdaderas que arrancan de la ficción el mundo narrado para mentar la Historia, esta nota sobre Lizaveta participa de ese mundo, le presta la biografía de la real Vera Zasulich a la inventada aristócrata lesbiana rusa. La ausencia de firma en notas tan diferentes y la presencia de «[N. de C.O.]» sólo en una ejemplifican un cierto halo de desprolijidad, descuidos formales menores que campean en la novela y contrastan con la obsesiva prolijidad de *El viajero del siglo*. Volveré a esto.

Retomemos este curioso tratamiento de personajes reales-ficcionales: con Annushka ya madura y la nieta de Natalia veinteañera, en la década de 1920, aparece en la novela un joven periodista estadounidense que cubrió primero la Revolución Mexicana y luego la Rusa. Pero no se llama John Silius Reed (1887-1920) sino Oliver, y no está muerto en 1922. Estos juegos donde la escritura coquetea esquivamente, insinuante, con la Historia, buscan filiar/ironizar respecto del género. Algo parecido hace Neuman, a su modo. Si bien no hay en su obra ningún personaje histórico real, no sólo

encontramos al ficcional organillero que sí existe en Schubert-Müller, también se habla como al pasar de alguien muy identificable en el país de nacimiento del autor empírico:

Lo que ocurre es que en París vive un viejo amigo mío, un general argentino exiliado, que me consigue entradas. Es un hombre un poco triste, no parece militar, sólo vive para educar a su hija (eso está bien, muy bien, aprobó el señor Gotlieb). ¿Argentino?, dijo Álvaro, siempre he querido viajar al Río de la Plata, ¿alguno de ustedes ha ido? Hans estuvo a punto de asentir, pero se arrepintió y guardó silencio. ¿Para qué?, contestó Rudi, ¡queda tan lejos! Sí, dijo el profesor Mietter, son muy inquietos esos argentinos, últimamente están por todas partes. Les encanta Europa y aparentan dominar varios idiomas, hablan de su país continuamente y nunca se quedan en él (Neuman, 2009: 170).

Esta alusión a San Martín es otra grieta por donde se filtra el afuera de la ficción, esta vez señalando al autor empírico, el argentino Andrés Neuman que no es Hans y también estuvo en Argentina, «pero guarda silencio». Neuman conoce la enorme importancia histórica de esta figura, el «padre» de su primera patria. El fragmento es también una irónica alusión a las pretensiones cosmopolitas y europeizantes de sus compatriotas, al exilio de tantos y al de su propia familia.

Igual que Obligado, Neuman opta por sostener una relación ambigua con los personajes de existencia real. Cuando habla de escritores o filósofos respeta, ahí sí, sus nombres y sus obras, pero nunca aparecen como personajes, sólo son firmas responsables de un vasto universo libresco sobre cuyas significaciones debaten personajes ficcionales durante el período de la Restauración. En ese sentido, *El viajero del siglo* combina la discusión sociopolítica y filosófica propia de novelas de ese siglo (Tolstoi, Dostoievski) con el ensayo literario enraizado en la ficción, a la manera de Ricardo Piglia en *Respiración artificial* (1980).

Neuman celebra y parodia la gran novela realista del siglo XIX y su narrativa histórica, intentando —como querría Lukács— una novela total. La crítica ya señaló (García-Posada, 2009; Valls, 2014)) esta ambición de totalidad que remite a la gran narrativa realista del siglo XIX.

Entonces: *La hija de Marx* es una novela histórica que remite al mismo tiempo a la erótica cortesana y al melodrama romántico; *El viajero del siglo*, una novela histórica que remite al mismo tiempo a la novela realista burguesa (particularmente a las que tematizan el adulterio femenino y la situación de las mujeres) y a la polifónica y experimental novela contemporánea. Obligado utiliza clichés de los formatos literarios que parodia para explorar una sexualidad políticamente muy incorrecta, y en esa exploración deshace estereotipos de género (*gender*) que hoy tanto se condenan, pero también (como veremos) cuestiona que revolucionar el Orden de Géneros (Drucaroff, 2015) sea tan fácil. Por su parte, Neuman también deshace: es clara la intención de contradecir en la trama ciertos lugares comunes de la gran novela realista, particularmente el modo en que esa literatura, aquella sociedad (y la nuestra) representa a las mujeres.

Novelas del realismo agujereado

Todo esto aleja ambas obras de lo mismo que homenajean: la escuela literaria que creó a la narrativa histórica como género, el realismo del siglo XIX, que exige temáticas sociales y procedimientos más o menos codificados que intentan disolver la ineludible distancia entre los signos

y las cosas, fingir transparencia en la escritura. Esta corriente llega a la novela argentina en el siglo XIX, desde Europa, y tiene gran prestigio casi todo el siglo XX. Su relación con nuestra narrativa de postdictadura es problemática pero intensa. La denominé «realismo agujereado»² y está presente en Neuman y en Obligado, integrante esta última de las «generaciones de militancia» (Drucaroff, 2011), que tomaron del realismo no tanto sus procedimientos (ahí el referente fue la vanguardia —Joyce, Virginia Woolf, etc.—), como su vocación de reflejo de las contradicciones sociales y su ambición de una «novela total», también presente en la aludida novela experimental europea.

Los «agujeros» que horadan el viejo realismo son diferentes en ambas obras. Comencemos por Obligado: allí la máquina perforadora es el lenguaje lírico, exaltado, del Romanticismo y el guiño irónico hacia él, la exageración melodramática; también la decisión estructural de privilegiar lo fragmentario, lo caprichoso y hasta desprolijo, una forma de eludir la serena armonía del realismo como ficción del lukacsiano reflejo total.

Su estructura es ejemplo de desprolijidad anti-realista: la obra se divide en tres partes que apelan a lenguajes distintos. En la primera se finge transcribir auténticas «memorias de Annushka Ivanovna Dolgorukov. Londres, 1870» (Obligado, 1996: 9). Estilísticamente, es muy fuerte en esta zona la referencia a *Memorias de una princesa rusa*, obra de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, escrita por un aristócrata ruso exiliado en Londres. Precisamente en Londres escribe Annushka, hija adoptiva de Iván Dolgorukov, otro aristócrata ruso exiliado. Ella narra en primera persona su deliciosa iniciación sexual durante alegres, despreocupados triángulos con su supuesto padre Iván, su aya Minina, también adolescente y probable hija biológica del mismo Iván, y un amigo ruso de *papasha*, otro refugiado político. Las «memorias» relatan luego la aparición del joven Sasha en la vida de Annushka, cuando el sexo deja de ser un juego para volverse amor y terminan con un salto: la narradora anuncia que no escribió durante décadas y ahora ha leído unos cuadernos reveladores; *papasha* se los dejó al morir, para que supiera quién fue su madre.

La segunda parte se titula «Los cuadernos de Iván Dolgorukov, en los que se encuentra la historia de Natalia Petrovna» y se informa que fueron redactados para ser leídos por «su queridísima hija adoptiva» (Obligado, 1996: 49). Dado que la parte anterior cumple con total coherencia su promesa de transcribir de memorias, esperamos ahora otro texto en primera persona, del padre a su hija. En cambio, leemos un relato en tercera con narrador omnisciente, dividido en capítulos titulados. El texto ya no parodia *Memorias de una princesa rusa*, sino el realismo ruso. Y si bien funciona *en la trama* como la prometida confesión de padre adoptivo sobre la madre biológica, textualmente no se parece en nada a eso. Sabemos por este «cuaderno» que Iván ha estado muy enamorado de Natalia, esa mujer lesbiana que lo eligió como a su gran amigo y le confió a su beba; sabemos que asistió, invitado como *voyeur*, a encuentros sexuales entre ella y Lizaveta, pero jamás tocó a su amada. Pero no lo sabemos porque su voz lo confiesa. Sus sentimientos son explicados por el narrador omnisciente junto con los de otros

²«casi siempre se trata de un no realismo con grietas realistas, o de un realismo agrietado. En diferentes grados, en la escritura casi siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite al fantástico (...), otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura, o al juego que roza la parodia, o [...] a un imaginario desorbitado que proviene de la ciencia ficción.» (Drucaroff, 2007)

personajes. No hay ninguna marca en el texto de que estemos leyendo cuadernos íntimos dirigidos a una interlocutora específica.

Esta segunda parte se cierra con algo que una vez más contradice su título: se supone que seguimos en los extraños «cuadernos», redactados como novela en tercera persona; sin embargo no aparece un nuevo capítulo sino dos cartas escritas desde el Penal de Siberia, fechadas en 1880. Una es de Natalia Petrovna a su hija Annushka y la otra, de Lizaveta Zosimov a Annushka. El lenguaje vira al melodrama romántico y repone con gran intensidad la historia de ambas mujeres, su inquebrantable amor, su abnegación revolucionaria. Puede que Iván haya dejado en sus cuadernos estas cartas que develan a la hija cómo y por qué murió su madre, pero Iván no toma nunca la voz en sus «Cuadernos» para presentar las cartas.

La tercera parte no simula ya una transcripción documental. Se titula simplemente «París, 1922». Ahora, un narrador contemporáneo, que más que de omnisciencia hace gala de la libertad de saltar de una a otra subjetividad y deja hablar incluso a súbitos personajes, como la luna, que líricamente se introduce en el relato, narra la historia de Annushka adulta y de su hija Nat, abandonadas por Sasha, que es homosexual. El relato se desliza continuamente, en un montaje ágil muy contemporáneo, entre Nueva York (donde Nat vive y trabaja) y París (donde la espléndida y cincuentona Annushka se divierte, rodeada de glamour y dadaístas). Pero este hilo se corta con un montaje extraño: irrumpen capítulos salteados que cuentan la biografía de otro personaje, Hans, un joven alemán a quien apenas se nombró: es el efebo que el viejo homosexual decadente Sasha mantiene en su mansión, para todo servicio. El hilo de Hans y Sasha tiene una autonomía disonante en la novela, asalta bruscamente y casi no se cruza con su trama, salvo porque el muchacho termina asesinando a Sasha. Pero igual que el propio Marx, el padre biológico de Nat es un personaje tangencial. No son los padres ni sus destinos lo que talla en *La hija de Marx*.

Este recorrido por la estructura del libro busca especificar la desprolijidad que perfora la armonía compositiva del realismo: hay algo de liviano sobrevuelo narrativo, nada realista, en *La hija de Marx*, que armoniza muy bien con su tratamiento del erotismo (que retomaré). Una estructura un tanto desestructurada, chirriante, que obedece y no obedece el canon de una literatura construida por hombres, se inscribe en el linaje de Silvina Ocampo, madre de tantas escritoras argentinas actuales (Drucaroff, 2000). Pareciera que el espectacular dato «masculino» de que Marx tuvo una hija bastarda desatará un rizoma «femenino»³. Si ésta es una novela histórica que finge nutrirse de documentos, son documentos que guardan la memoria de mujeres que el orden establecido consideraría pecaminosas: una historia no oficial, disparatada y coherente al mismo tiempo.

Neuman también perfora el realismo, pero no desde la estructura. Al contrario, *El viajero del siglo* respeta con perfección la armonía compositiva de la novela decimonónica. Además, un clásico narrador omnisciente sabe lo que piensan todos sus personajes y muestra simpatías y antipatías

³Pienso en el rizoma de Deleuze y Guattari y en sus ideas sobre el devenir mujer (1994). Si bien esto es útil para trabajar esta novela, no es obligación de la literatura femenina y mucho menos una teoría feminista. (Drucaroff, 2003; 2015)

mediante la ironía. Sin embargo, la novela hace la misma pregunta que leímos en Obligado: ¿cómo hablan quienes no tienen (no tenemos, como mujeres) una voz legítima? ¿Cómo puede la literatura hacer (hacernos) escuchar esa voz? Lo que *La hija de Marx* resuelve trayendo disonantes documentos secretos, en Neuman se plasma alegóricamente, en imágenes: aisladas y enmudecidas, las jóvenes despliegan durante la misa un vivaz lenguaje gestual. El perro Franz sabe comunicarse con una sutileza tal que prescinde del ladrido innecesario. La comunicación alternativa y secreta de quienes no tienen/pueden lanzar la voz genera una de las grandes escenas de la novela: Hans habla con el padre de Sophie y ella se abanica al lado, en silencio. Su aburrimiento, su rechazo, su genuino interés, su acuerdo, su disidencia, su resistencia, su ironía, se expresarán en la cuidadosa gestualidad del abanico. (Neuman, 2009: 45-6)

No es este modo de representar voces mudas lo que perfora el realismo. La novela sería impecablemente lukacsiana si no fuera por su dimensión fantástica. La literatura fantástica es muy importante en el Romanticismo y su aparición es otro guiño histórico; pero hay más: la obra transcurre en Wandernburgo, una ciudad imaginaria que —aunque situada con precisión en la geografía de la actual Alemania e imaginada con el cuidado cartográfico de un Tolkien o una Jane B. Rowling— no sólo no existió, sino que además se mueve: sus calles se desplazan constantemente, ella toda retrocede hasta dejarse entrar, cuando el viajero la persigue (Neuman, 2009: 17-8). La nebulosa topológica también es biográfica: el personaje central no tiene apellido y se presenta ante los demás con el nombre más simple, más obvio: Hans; es el Juan universal, un humano cualquiera; hombre sin origen, viajero que afirma tener un pasado que las investigaciones de otros personajes invalidan. Hans miente sobre su pasado o esquivo hablar de él incluso con sus queridos amigos, incluso con Sophie, su amor. Nunca sabremos quién es realmente Hans pero sí que hay algo extraño, inconcebible en su origen: «si alguna vez contara ciertas cosas, nadie me creería», le termina diciendo a Sophie cuando ella insiste en conocer su historia. (Neuman, 2009:181).

«Nadie le creería». ¿Y si, como el propio Andrés Neuman, Hans viene del Río de la Plata? Ya transcribimos una línea donde Hans está por confesar que estuvo en ese lugar, pero se arrepiente. ¿Pero por qué «nadie le creería» eso? No es inconcebible ese viaje, aunque como dice Álvaro, el Río de la Plata quede muy lejos. ¿Y si Hans, como Neuman, proviene del futuro? Esta posibilidad es inverosímil en una novela realista lukacsiana, «nadie la creería». Pero no es menos inverosímil que una ciudad cuyas calles cambian y navega por la tierra como un barco, pese a estar siempre situada entre Berlín y Dessau. Además, pensar que el secreto de Hans es que llegó desde el futuro sería un modo de explicar un título misterioso: «el viajero del siglo», donde el sustantivo «viajero» no precisa interpretación pero su complemento genitivo abre interrogantes que nunca se explican: ¿A qué siglo *pertenece* Hans? ¿Al XIX o al XXI? Todo indicaría que al primero, pero entonces: ¿qué sentido tiene el complemento «del siglo» para un personaje que vive un momento tan puntual, un solo año de la década del 20, durante la Restauración monárquica? El siglo XIX tiene gran diversidad de etapas político-sociales. Para viajero de su propio tiempo (el XIX) Hans encarna, más que el espíritu de toda esa centuria, el de un joven

liberal y anticlesiástico durante el oscuro revivir de las monarquías. El enigma insiste: ¿de qué siglo es este viajero del siglo?

La construcción fantasmagórica de la ciudad y el misterio no resuelto de la identidad de Hans (cuyas ideas sobre el Orden de Clases y el de Géneros, la familia, el arte, la religión, la multiculturalidad, el rol de las naciones, se parecen más a las de un culto joven postmoderno de la izquierda europea que a las de un romántico del XIX) no tienen consecuencias directas en la trama pero minan su cuidado verosímil realista, en una contradicción enormemente rica: la novela histórica total sobre la Europa romántica es empecinadamente contemporánea. Es «de dos orillas» que ahora son dos tiempos. Montada como un puente de traducciones donde, como vimos, leemos a Florencia Bonelli en Walter Scott, o los dilemas políticos de la Unión Europea en el proyecto de unidad de aduanas y unificación de Alemania dentro de la Confederación Germánica (Neuman, 2009: 206-208), *El viajero del siglo* es una gran reflexión sobre lo que significa *traducir*.

Cerca de la Revolución. Traducción, amor y erotismo

El reaccionario profesor Mietter denuncia la traducción literaria porque es imposible transmitir la esencia del original. «Este hombre, se dijo Hans con malicia, ha nacido lingüísticamente para la soledad.» (Neuman, 2009:316) Es que Hans concibe traducir literatura como concibe amar: mantener la fidelidad no importa⁴, lidiar con la otredad y aceptar la imposibilidad de fusionarse es la verdadera riqueza del amor y de la traducción. «Una traducción no se compone de una voz de autoridad y otra voz que la obedece, es más bien un encuentro entre dos voluntades literarias» (Neuman, 2009: 316-317).

Traducir se carga así de una dimensión ética y política, es la opción para el diálogo democrático entre diferentes, para un amor erótico que niegue el Orden de Géneros patriarcal. Hans y Sophie tendrán sexo mientras traducen poesía europea:

Cuanto más trabajaban juntos más se daban cuenta de lo parecidos que eran el amor y la traducción, entender a una persona y trasladar un texto, volver a decir un poema en una lengua distinta y ponerle palabras a lo que sentía el otro. Ambas misiones se presentaban tan felices como incompletas: siempre quedaban dudas, palabras por cambiar, matices incomprensidos. Ellos también eran conscientes de la imposibilidad de lograr la transparencia como amantes y como traductores. Diferencias culturales, políticas, biográficas, sexuales actuaban como filtro. Cuanto más intentaban mediar en ellas mayores se volvían los peligros, los obstáculos, las malinterpretaciones. Pero al mismo tiempo los puentes entre las lenguas, entre ellos mismos, se volvían más anchos (Neuman, 2009: 301).

La novela no sólo teoriza sobre la traducción, incorpora versiones en español de poemas escritos por autores y autoras europeos. En la ficción Sophie y Hans las traducen al alemán. Leemos sus discusiones: cómo llegaron a tal imagen, qué variantes propuso cada uno. Traducen a cuatro manos y tocan con esas manos sus cuerpos traductores, traducidos. Tienden puentes entre (sus) diferencias (los puentes unen pero también separan): varón y mujer, pasado y presente, ficción e historia. Revolucionan

⁴ Hans cuestiona con argumentos del siglo XXI la exigencia de fidelidad en la pareja. (Neuman, 2009, 385-6)

el mundo aceptando lo que el mundo no acepta: la diferencia, el espacio para la no unidad, única vía para que los intentos de transformar no terminen repitiendo pesadillas.

En este punto reside el elemento fundamental que relaciona *La hija de Marx* con *El viajero del siglo*: comparten la convicción profundamente contemporánea de que entre la revolución social y el uso de los cuerpos hay un vínculo indisoluble. «Una sociedad nueva empezaría por reinventar el amor» (Neuman, 2009: 376) y eso intentan Hans y Sophie, o el ruego de Natalia a Iván, cuando deja a la hija de Marx en brazos de su amigo, para unirse, en Rusia, a su amada y a la Revolución: «Sólo te pido una cosa: júrame que será una mujer libre.» (Obligado, 1996:123).

En *El viajero del siglo* la reinención del amor triunfa con un dejo melancólico, porque Sophie y Hans no siguen juntos; en *La hija de Marx*, fracasa con un dejo de triunfo. Pero las dos obras están imaginadas con lo que llamo «pulsión utópica» (Drucaroff, 2011: 284) y hacen del placer de los cuerpos, afuera de cualquier estereotipo o constricción, cifra de la libertad revolucionaria.

En ese sentido, *La hija de Marx* remite a *Memorias de una princesa rusa* pero la transforma, le quita aquella pátina exterior de valoraciones que intentaba, hipócritamente, moralizar un relato cuya misma enunciación lo sumía (felizmente) en la inmoralidad completa. La escritura de Obligado no retoma nunca semejante gesto vergonzante. Si acude al antiguo libro es para buscar un lenguaje exótico, «ruso», maleable para sus propias y extremas escenas sexuales, donde la opresión de clase y el sádico poder sobre un cuerpo profanado sin consentimiento no existen. Al contrario, el sexo en *La hija de Marx* es diversión y poesía para cualquier clase social, hombres y mujeres. Iván desflora a sus hijas con tanta alegría y picardía, que si llamamos a eso «abuso de menores agravado por vínculo», ignoramos el despreocupado, liviano fluir de la textualidad, abusamos de la novela, negamos la lectura que pide. Su distancia con el realismo es irremontable porque hasta el incesto como signo se carga de una referencialidad completamente autónoma. Criar a una mujer libre, eso hace el bueno de *papasha*, personaje incomprendido por su tiempo, no por la obra:

—Arrepiéntete, Iván Dolgorukov, y reza conmigo. Te lo digo por última vez: no mancharás a las pequeñas ante mis propios ojos.

—Pero, palomita, cortecita de abedul, no es necesario que sea ante tus ojos... (Obligado, 1996: 21).

Así responde Iván a su esposa, que intenta «corregir» ese hogar. La liviandad narrativa estructural fluye también ahora. Acá todo es risa, juego; todo vale si hay mutuas ganas y disfrute. Hétero sexualidad, masturbaciones, lesbianismo, sadomasoquismo consentido pueden ser una fiesta. Quien lee «incesto» sin la autonomía que pide la novela pasa a ser esa esposa pacata y ridícula.⁵

En *El viajero del siglo* también se representan diferentes erotismos, entre clases, distintos o el mismo sexo; son formas válidas del deseo que se contraponen al abuso y el sometimiento, la pulsión del hipócrita ultra católico profesor Mietter, que se disfraza para atacar mujeres en la oscuridad.

⁵No tanto la homosexualidad masculina, que en la novela pareciera estar más relacionada con la vejación y la violencia. Claro que la obra no muestra (a diferencia de la de Neuman) ninguna ambición de «novela total», entonces esto tal vez deba leerse más como disonancia estética estructural que como posicionamiento frente al deseo *gay*.

El erotismo es feliz. Neuman y Obligado entienden el vínculo erotismo-muerte, pero no lúgubrememente como Bataille (2003). «Ah, sus labios contra la madeja del pubis, arremetiendo. Luego ella —la tímida Natalia—, ella misma se había lanzado contra Lizaveta para librar la más febril de las batallas, desbordada de placer, con una sola preocupación: disfrutar hasta la muerte.» (Obligado, 1996: 73) ¿Por qué volver trágica a la muerte, si es parte de la vida? La tragedia es apenas uno de los modos de entenderla.

Estas obras saben del borde, el juego con fuego de la experiencia pasional y no niegan la artificiosa y extrema experimentación del deseo sexual humano, su componente per-verso. Pero no precisan entonación trágica y conflictiva para justificarse. *Papasha* disfruta mimando y haciendo gozar a sus hijas y también siendo atado y azotado: «flagelomanía de los ingleses», ríe (Obligado, 1996: 46). Pero este padre que predica la libertad del cuerpo, también instruye en la búsqueda de otra libertad:

—Niña, no todas las uniones tienen como finalidad el placer. También los hombres han de juntarse para salir de la miseria. En nuestra amada Rusia el pueblo sufre, continuó. Tu padre es un gran hombre, y está entregado a su causa. Algún día vendrá la revolución y seremos por fin libres, Annushka, debes aprender a concebir otras uniones, pequeña, por más agradables que te parezcan las que ahora prácticas (Obligado, 1996: 37).

Erotismo y política son las formas de unión que enseña Iván a la hija de Marx y los personajes son arrasados por ambas pasiones: política y amor, política y dolor, amor, política y exilio. Cuenta Clara Obligado, surgida en un intercambio personal de e-mails:

Empecé a escribir *La hija de Marx* cuando superé los primeros años del exilio y me preguntaba, entonces, qué quedaba después de tanta derrota, tanta muerte, tanto dolor, y cuál había sido el lugar de las mujeres que habíamos militado. [...] No creo que sea casual que, mientras los hombres escribían sobre la historia oficial, nosotras nos dedicáramos, en el exilio, a exaltar la vida, el erotismo y la condición femenina.

Sobre *El viajero del siglo* comenta Mora (2009) en su blog: «desde el título, es una novela sobre el viaje, el tránsito y el destierro, donde el autor exhuma o exorciza, según queramos verlo, su propia experiencia biográfica.» Hans y Sophie emprenden sus audaces tránsitos, destierros, de cara al horizonte revolucionario que se abrirá pronto en Europa, en la década del «30 (Valls, 2014). Este dato implícito abre al futuro de utópica transformación.

Representando cuerpos

Obligado parodia la tradición de la literatura erótica romántica: los cuerpos en la novela son hermosos; sus partes se comparan con frutas y flores, un varón desnudo es «bello como un semidiós» (Obligado, 1996: 86); la potencia pasional humana se expresa como belleza perfecta. Neuman, en cambio, escribe a contrapelo de esa belleza:

Se palparon rodeando lo que ardía. Más que acariciar, las manos largas de Sophie leían. Sophie notó que Hans se esforzaba en no ser brusco y sintió ternura: a ella no le hacía ninguna falta esa delicadeza. Él la encontró más blanda de lo que había imaginado. Percibió cómo ella se le anticipaba, cómo sus reacciones no eran cándidas ni juveniles. A Sophie le pareció que, sin ser fuerte, él era tenso. Que sus contornos suaves recubrían una lejana musculatura. Empezaron a desvestirse con absoluta torpeza, como pasa cuando no se finge. Se levantó el aroma no necesariamente limpio de las pieles. El deseo se abrió en forma de válvula.

Hans se había sentado en un borde del catre. Sophie lo contemplaba de pie [...]. Así, esperándola con los hombros vencidos y la columna encorvada, se le entrometían unas ondas no muy admirables en el vientre. A ella se le apreciaba cierta flacidez cóncava en la cara interior de los muslos. Los dedos de los pies de Hans eran algo rechonchos. Los codos de Sophie eran ásperos. Del ombligo de Hans nacían unos vellos un poco intempestivos. El escote de Sophie fue exponiendo, al aflojarse, unos pechos ligeramente caídos, algunas venas que parecían irradiadas por los pezones, unas finas estrías encima de las aureolas.

Y cada imperfección que se descubrían los volvía más posibles, más deseables el uno para el otro (Neuman, 2009: 276).

Amar, en *El viajero del siglo*, está ligado a convivir con la diferencia, ahora la de la carne de la otra, del otro. Esto no atañe sólo al sexo sino a la posibilidad misma de aceptación amorosa entre las personas. La amistad tampoco elude las representaciones incómodas del cuerpo porque son las que nos muestran simultáneamente semejantes pero otros, y nos hacen encontrarnos en esa paradoja. Así observa por ejemplo Hans al entrañable organillero, cuando el viejo sale de la cueva donde vive para vaciar sus intestinos: «la orina quemando la nieve, los excrementos magros. Mierda corriente, mierda sin nada, mierda de mierda» (Neuman, 2009: 51).

Es probable que la fluidez con que el texto de Obligado ingresa en el imaginario donde cuerpos gozantes y cuerpos bellos son lo mismo tenga una lectura de género, si la cruzamos con un fragmento de Neuman:

Sophie bailaba con la misma agilidad con que hablaba, con idéntico estilo [...] Hans hubiera querido unirse a ella, bailar y no pensar. Pero jamás había conseguido superar esa mezcla de timidez y fastidio que lo asaltaba en cuanto empezaba a mover los pies. [...] pensó que quizás la diferencia consistía en que los hombres tendían a dividirse cuando bailaban, mientras ellas tendían a reencontrarse, a poner de acuerdo el ánimo con el cuerpo (Neuman, 2009: 205-206).

No hay reflexiones de este tipo en *La hija de Marx* porque no son necesarias. Los cuerpos *se sienten* bellos y la escritura los acompaña, no porque quiera reflejar como realista una perfección que no existe y tampoco por obediencia a los estereotipos de belleza, sino porque festeja con naturalidad femenina es reencuentro que Hans sólo intuye desde afuera.

¡Ah, madre!

Ya lo dijimos: lo que menos importa en la novela de Clara Obligado son los padres. Marx sólo cuenta para fusionar revolución femenina con revolución de clase; el *papasha* Iván, para honrar el mandato de una madre disidente y su memoria. Lo central en *La hija de Marx* no es Marx: «¡Ah, Natalia!», suspiran constantemente los varones, amándola sin esperanza; «¡Ah, Natalia!», suspiran el marido despreciado y el amigo que no pudo ser su amante; «¡Ah, Natalia!», suspira Sasha, el niño que la alucina hasta la muerte como su mamá; «¡ah, Natalia!», repite el viejo loro, imitando a los varones de la casa. El lamento hace reír pero no tanto, porque la ausencia de Natalia también hiende las vidas de su hija y de su nieta y es una promesa y un legado, pero además una condena.

La trama construye un linaje alternativo de mujeres que eligen vivir a contrapelo de mandatos patriarcales y están, cada una a su modo, en estrecha relación con el experimento fascinante del marxismo, la revolución rusa y el arte de vanguardia. Una relación propia, no atrapable por los

discursos codificados de izquierda. *La hija de Marx* experimenta con una organización social matricial, alternativa al patriarcado, en la que Natalia concentra la médula de la novela al reinar sobre todos los personajes (masculinos y femeninos). El placentero onanismo es metonimia de su legado de autonomía, que se transmite (en la concreta forma de una hermosa colección de consoladores que trajo de Rusia) hasta la hija de su hija. La autonomía del placer femenino se expande: en Natalia, cuando entrega a su beba para volver a Rusia, estudiar en la universidad, pelear por la revolución y reencontrar a Lizaveta; en Annushka, cuando decide no enamorarse nunca más y en Nat, cuando decide ser aviadora y ganar su propio dinero.

Ser una mujer autónoma es parte de la pulsión utópica de esta obra. Sin embargo, no nos salva de los precios que pagamos por esto las mujeres, en un orden falo-logocéntrico. El texto es un laboratorio para este experimento, pero también para su fracaso: Natalia fue capaz de la entrega personal y política, fusión de amor y revolución, pero su hija será egoísta y frívola y su nieta, aunque sus firmes decisiones de vida honren modestamente el profundo coraje de su abuela, terminará sucumbiendo, como tantas mujeres, a la dependencia del amor de un hombre, y ese exceso la llevará, diría Freud (1979), a sepultar su yo bajo el varón perdido y morir. Por eso la luna (que ha visto a la madre, a la hija, a la nieta) la califica: «tonta».

La tragedia que conduce a la muerte no late en el placer extremo de los cuerpos sino en el yo que deja arrasarse su autonomía en ese placer extremo. La relación del yo con su cuerpo está presentada, en esta cultura patriarcal, como algo dicotómico, pero es una dicotomía innecesaria, tal como sospecha el fragmento de Neuman sobre la danza. Sin negar el conflicto, las mujeres sabemos que la relación entre yo y mi cuerpo puede ser bastante más armónica:

¡No entregues tu corazón, sólo tu cuerpo!
¿Mi corazón? Ya no lo tengo. Me lo arranqué del pecho. ¿De qué me servía, un corazón? ¡Cuánto hemos luchado! Pero me ha derrotado el amor. Y ahora vuelo, asciendo, giro, bailo. (...)
—¡Pobre, pobrecilla, dice la luna, que asoma por un segundo su cara entre las nubes! ¡Pobre tonta!
(Obligado, 1996: 209-210).

¿Quiénes «hemos luchado» tanto? La voz de Nat se fusiona con su abuela y Lizaveta, con tantas que antes y después pelearán por construirse en la autonomía. El humor y el paródico lenguaje melodramático ablandan la tragedia, cubren con manto liviano el sufrimiento del mundo. Como si, después de todo, cualquier vida, cualquier muerte intensa (tontas o no) valiera la pena. Y en el camafeo que Lizaveta regaló a Natalia y usaba Nat cuando cayó su avioneta, «acecha» el puro futuro: «El niño la mira [a la luna] sonriendo con su sonrisa de ónix. Ha viajado de mano en mano durante tantos siglos: ¿quién lo recogerá? Con su corazón de piedra, el niño acecha.»

Acechan como piedras femeninas preguntas desoladas. Una, tan simple y tradicional, sin resolución: ¿cómo armonizar nuestro derecho a gozar sexualmente con nuestra humana necesidad de amar, si el amor entre varón y mujer es una guerra? Natalia es la más dichosa porque su amor por una mujer puede desplegarse sin amenaza para su integridad subjetiva. Ese amor no encaja con el modelo establecido del amor heterosexual, que conlleva con «naturalidad» el sometimiento. Las amantes sufren condena social, abandonos, ocasionalmente caen en el mismo modelo execrable que propone el

patriarcado, pero en la utopía de *La hija de Marx* la transgresión lesbiana logra salvarse del amor destructivo y se da la oportunidad de reencuentro y comprensión. No es así para Annushka, en cambio: amar a un varón implicó abandono y humillación y de ese error ella no se repuso; la «solución» que encontró fue militar por la superficialidad y la negación maníaca del sentimiento de los cuerpos. Nat, por su parte, rechaza la idiota «solución» de su madre pero lleva el amor a una radicalidad melancólica que la hace perder la vida. Así, *La hija de Marx* deja una sensación curiosa de sensualidad y juego, pero también tristeza. Es una novela sobre derrotas.

Derrotas en el Orden de Géneros: esta disparatada historia matricial transcurre como un diamante embarrado por el mundo patriarcal. La única que triunfó gloriosamente fue Natalia; amar a una mujer la llevó a morir anciana en sus brazos, libre como el viento aunque en la cárcel. Pero las que amaron a hombres conocieron la autodestrucción.

Derrotas en el Orden de Clases: la causa revolucionaria del pueblo, en la novela, está encarnada por aristócratas y mientras tanto la Historia sigue de mal en peor. Si los escenarios del libro buscan la agitación y la novedad (Rusia conmocionada por rebeldías, Londres poblado de activistas exiliados, la bullente Nueva York de entre guerras y el París de las vanguardias), el tiempo de la trama termina de cara a la decepción total: de la Europa revolucionaria de 1830 y 1840 a la oscura década de 1920, mientras se gesta el nazismo, tristemente anunciado en el libro por el único personaje importante de origen popular.

Pese a estas amarguras, la novela ríe. El lenguaje florece en escenas eróticas frescas, ajenas a cualquier solemnidad. Como si defendiera en última instancia su existencia misma, sus ganas de narrar y gozar. ¿De dónde se alimenta esta alegría? Tal vez de la potencia del Orden Simbólico de la Madre, la única semiosis capaz de afirmar el ser y encarnar su profunda materialidad sin abstraerla y alienarla en metafísicas y desconfianzas, sin dinamitar el puente que liga a las palabras con las cosas.⁶ En última instancia, *La hija de Marx* celebra (¡Ah, Natalia!) la potencia material, real, inteligente, del principio materno.

¿Y *El viajero del siglo*? ¿Es ajena a la potencia materna una obra racional, apoyada en la «masculina» novela de ideas? Todo lo contrario:

A la memoria de mi madre, que suena y suena.
A mi padre y mi hermano, que la escuchan conmigo.

Desde esta dedicatoria está la madre engendrando la ficción que escucharán-crearán los varones. Así lo corrobora el autor:

Mi madre [violinista] disfrutaba especialmente de la música de cámara. Y tocaba, escuchaba, hablaba con mi padre de Franz Schubert. En la casa sonaban las canciones de Schubert, sobre todo el maravilloso ciclo titulado *Viaje de invierno*. Aprendí de memoria esas canciones sin saber qué decían, qué personaje las cantaba. Algún tiempo después [...] descubrí qué contaban las canciones de Schubert. [...] Y conocí al

⁶ La madre como posibilidad de hacer orden simbólico y no como puro deseo que precisa del Padre para que haya sentido ha sido afirmada (contra el lacanismo y en general, contra la filosofía patriarcal que nos atraviesa) tanto por Luisa Muraro (1994) como por León Rozitchner (2011). Para un examen de estas ideas y su relación con el Orden de Géneros, véase Drucaroff (2015).

misterioso personaje del *Viaje de invierno* [...]. Un viajero convocación extranjera, sin ganas de norte, que sólo se detiene frente a un viejo organillero.

Al contemplarlo moviendo la manivela bajo la nieve, tan solitario y tan acompañado por su propia melodía, tan seguro de estar donde quiere, el viajero se pregunta si debería quedarse acantar con el viejo. Pero la música de Schubert termina justo entonces. (Neuman, 2010)

La de Schubert, tal vez. La de la madre, no. Suena y suena. El hijo no toca el violín, instrumento de la madre, pero sí toca el suyo, la escritura. Es materna la energía con que Neuman, Hans y el organillero hacen girar la manivela del organillo para que suene *El viajero del siglo*, tal vez la obra salga de una femenina «caja con historias», pulsada por manos de un varón que ama la voz de libertad de las mujeres. Con melodía propia, se propone tal vez una respuesta a la pregunta que quedó latiendo en *La hija de Marx*: cómo amar a los hombres sin que el falo-logocentrismo nos destruya. Doliente, la pregunta queda suspendida en el aire helado de la noche mientras la avioneta de Nat se precipita hacia la sombra y sin embargo, el organillo suena.

Bibliografía

- ANÓNIMO (1992): *Memorias de una princesa rusa*. Barcelona, Martínez Roca.
- BATAILLE, G. (2003): *El erotismo*. Buenos Aires, Octaedro Editores.
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F. (1994): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- DRUCAROFF, E. (1995): «Sobre el autor y el personaje: Una teoría de las relaciones humanas», en *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*. Buenos Aires, Almagesto, pp. 85-108.
- (2000): «Pasos nuevos en espacios diferentes», en Elsa DRUCAROFF, ed., *La narración gana la partida, Historia Crítica de la Literatura Argentina, Volumen 11*. Buenos Aires, Emecé, pp. 461-492.
- (2003): «Mujeres que escriben sobre ellas mismas. Literatura y subjetividad», en AA. VV., *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de género*. CD. ISBN 987-9381-29-7.
- (2007): «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 9/10, pp. 34-38.
- (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- (2015): *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires, Edhasa.
- EAGLETON, T. (1984): *The Function of Criticism: From «The Spectator» to Post-Structuralism*. Londres, Verso.
- FREUD, S. (1979): *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1922) XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- GARCÍA-POSADA, M. (2009): «La hora de la consagración», *ABCD. Las artes y las letras*, 912.
- JAKOBSON, R. (1965): «Du réalisme artistique», en T. TODOROV, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, París, Seuil.

- LAPORTE, M. (2016): «Andrés Neuman. Volver o regresar», *Página 12* (15-5-2016); en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5852-2016-05-15.html> (última consulta, 15-4-2018).
- LUKÁCS, G. (1965): *The historical novel*. Nueva York, Humanities Press.
- MORA, V. L. (2009): «17 apuntes sobre *El viajero del siglo*», en <http://vicenteluismora.blogspot.com.ar/2009/07/17-apuntes-sobre-el-viajero-del-siglo.html> (última consulta, 15-4-2018).
- MURARO, L. (1994): *El orden simbólico de la madre*. Madrid, horas y HORAS.
- NEUMAN, A. (2009): *El viajero del siglo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2010): «Ficticios, sincronizados y extraterrestres. Discurso de recepción del Premio Alfaguara», en *El viajero del siglo*. Madrid, Punto de Lectura.
- OBLIGADO, C. (1996): *La hija de Marx*. Buenos Aires, Galerna, 2013.
- ROZITCHNER, L. (2011): *Mater-ialismo ensoñado*. Buenos Aires, Tinta limón.
- RUBIONE, A. (2013): «Posfacio», en C. OBLIGADO, *La hija de Marx*. Buenos Aires, Galerna, pp. 213-218.
- VALLS, F. (2014): «La manivela de los sueños o *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman», en AA. VV., *Andrés Neuman. Grand Seminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Andrés Neuman. 21-22 de mayo de 2012*. Universidad de Neuchâtel. Centro de Investigación de Narrativa Española, Arco Libros, pp. 97-136.
- WEIGEL, S. (1986): «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», en G. ECKER, ed. *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, pp. 69-99.