

# LA MEMORIA JUSTA Y LAS PROMESAS INCUMPLIDAS: EL DESPERDICIO DE MATILDE SÁNCHEZ

*JUST MEMORY AND BROKEN PROMISES:  
EL DESPERDICIO BY MATILDE SÁNCHEZ*

Adriana Kanczepolsky

Universidade de São Paulo  
São Paulo, SP, Brasil

**Palabras clave:** duelo, amiga, biografía, memoria, nombre.

## Resumen

El presente artículo se detiene en los modos de elaboración del duelo por la pérdida de una amiga en *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez. Partimos de la idea de Derrida acerca de que el discurso funerario se construye sobre la vida y en el cruce entre ficción y verdad.

Concebido como una elegía, el relato articula la memoria de la amiga muerta a través de una evocación biográfica, narrada de forma coextensiva e inescindible de la trayectoria política de la Argentina, ya que la narradora parte del presupuesto de que un nombre arrastra una época. Se trata de una memoria que abarca tres décadas de la vida del personaje y que finaliza con su muerte en el 2001, año en que también se produce una debacle política, económica y social en dicho país.

**Palavras-chave:** luto, amiga, biografia, memória, nome.

## Resumo

O artigo analisa as maneiras em que está construído o luto pela morte de uma amiga no *El desperdicio* (2007) de Matilde Sánchez. Partimos da ideia de Derrida em torno do discurso funerário como um discurso organizado em torno da vida e do entrecruzamento entre a ficção e a verdade.

Concebido como uma elegia, o relato elabora a memória da amiga morta através de uma evocação biográfica, narrada de forma coextensiva e inseparável da trajetória política da Argentina, já que a narradora parte da ideia de que um

## Abstract

This paper focuses on the ways of construction of grief due to someone's loss of a female friend in *El desperdicio* (2007) by Matilde Sánchez.

Our starting point is Derrida's idea that funerary discourse deals with life and is built at the crossroads between fact and fiction.

Composed as an elegy, the account creates the memory of the dead friend through a biographic evocation. It moves forward as Argentina's political course does and it is narrated as an integral part of it, since the narrator assumes that a

nome próprio carrega consigo uma época. Trata-se de uma memória que abrange três décadas da vida da personagem, finalizando com a sua morte no ano 2001, no qual também se produz uma *débâcle* política, econômica e social nesse país.

name goes along with an age. This memory spans three decades of the character's life and ends with her death in 2001. In that same year, political, economic and social collapse devastated the country.

¿Cómo hablar de la muerte entonces  
sin haberse muerto?

Tamara Kamenzain, *La novela de la poesía*

## Del duelo

“¿Eso es hablar de la muerte?” se preguntan obsesivamente y con variantes los poemas de *La novela de la poesía*, el último libro de Tamara Kamenzain, haciendo explícita una zozobra que buscaba la forma de decirse en *El ghetto* y *El eco de mi madre*.

Podría pensarse que la pregunta es una pregunta que el sujeto lírico le hace a la propia poesía o a la condición de posibilidad del poema, es decir, preguntarle al poema o preguntarse si el poema es una lengua para hablar con los muertos, “un idioma para hablar con los muertos”, como escribe en *El eco de mi madre*, y no sólo para hablar *de* los muertos.

En todo caso, *La novela de la poesía*, aunque no lo omite, se desplaza del círculo familiar en torno al cual giran los poemarios anteriores, y habla de la muerte de amigos, de amigos muertos; quiero decir, de amigos escritores o sólo de escritores en relación a los cuales Kamenzain reitera el gesto de libros anteriores: fabular con ellos una familia, en esta oportunidad una familia de escritores muertos. Como si el poema insistiese en delinear una generación en la que reconoce haber nacido: “porque nací en una generación” – escribe – pero con la que todavía no ha cumplido completamente porque está viva, ya que como dice: “esto no es/ hablar de la muerte todavía/ no me hice llamar/ y lisas y llanas las palabras/ solas se me adelantan”.\*

La palabra generación se reitera en el poema y nos interesa porque de algún modo sugiere o afirma que la muerte de un amigo “arrastra una época”, “un bloque de tiempo”, algo que en la novela que nos proponemos comentar lleva el nombre de Elena, Elena

\* (KAMENZAIN, Tamara. *La novela de la poesía*. En: Kamenzain, Tamara. *La novela de la poesía*. Poesía reunida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012:374.)

Arteche;<sup>1</sup> y es la muerte y el nombre de la amiga aquello que en el relato de Matilde Sánchez va a posibilitar la reconstrucción biográfica y el limo histórico que arrastra consigo.

Mientras con la lengua de la poesía Kamenszain se interroga si aquello que hace en/con los poemas es hablar de la muerte, una pregunta para la que no encuentra respuesta, Matilde Sánchez en la nota que precede a *El desperdicio* de 2007 anuncia que lo que en adelante ofrece al lector es una elegía, algo que se imaginó comedia y termina como lamento funerario.<sup>2</sup> Es decir, recurre a un género poético para definir lo que se propone narrar, ese lamento fúnebre que construye una memoria sobre Helen o Elena, la amiga muerta en 2001. Frente a la incertidumbre que se deja leer en los poemas de Kamenszain, seguros de que la lengua no alcanza para hablar de la muerte, la novela de Sánchez, aunque dice ser una elegía, afirma su relato fúnebre, “Fúnebre sin broma, fúnebre de funeral”,\* no en el registro melancólico que caracteriza al género sino en un tono que extrema una ironía desilusionada y amarga que no cesa a lo largo de sus 294 páginas.

“El discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte. Trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografía y tiene[n] lugar entre la ficción y la verdad”, afirma Derrida en *Memorias para Paul de Man*.<sup>\*</sup> Entiendo que sus palabras vuelven a decir en otra clave aquello que se presenta como pregunta en los poemas de Tamara Kamenszain; si en *La novela de la poesía* acecha la incertidumbre sobre la capacidad del lenguaje para dar cuenta de la muerte, Derrida, en su propio discurso funerario sobre Paul de Man, en las memorias que le dedica al amigo, señala que la condi-

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 17.)

\* (DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998: 35.)

<sup>1</sup> Leemos en el primer capítulo de *El desperdicio*: “De hecho, no debo demorar más lo que empuja por decirse, me refiero a Elena Arteche en su ataúd [...]”. Para aclarar enseguida: “Esa imagen, sin embargo, no se cierne sobre ella ni sobre el cementerio. Abarca un territorio mayor, es una imagen que arrastra una época, forma un todo con su tiempo [...]”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007:14.)

Hacia la mitad de la novela insiste en la relación entre nombre y época. Escribe: “[...] [U]na época se llamará Moustaki, otra se llamará Pink Floyd, las épocas pueden regresar cuando llevan un nombre” (*Ibidem*: 88).

<sup>2</sup> La transcribo: “En 1994 recibí la beca de la John-Simon Guggenheim Memorial Foundation por ‘Una comedia familiar’. No llegué a concluir el proyecto de novela tal como fue presentado pero muchas de sus páginas sobreviven en este libro. Todo indica que la comedia se convirtió en elegía”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 7.) Como si Sánchez dijera que el vino se transformó en vinagre.

ción de posibilidad de este tipo de discurso es volver sobre la vida y hacerlo en la mezcla entre ficción y verdad, entre ficción y memoria, un desplazamiento que, como sabemos, era también para Paul de Man inherente a cualquier discurso autobiográfico.<sup>3</sup>

Entre la ficción y la verdad,<sup>4</sup> a partir de la muerte, del cadáver de Elena en la iglesia de Pirovano,<sup>5</sup> pero sobre la vida,<sup>6</sup> en un texto que cruza el discurso biográfico con las memorias de la narradora, se organiza este libro que abarca unos treinta años de la vida de Elena Arteché y con igual minucia, ensañamiento tal vez sea la

---

<sup>3</sup> Cf. al respecto, el conocido ensayo “La autobiografía como desfiguración” de Paul de Man. (DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Anthropos (suplementos) nº 29, Barcelona, dic. de 1991: 113-117.)

<sup>4</sup> En “Cirujeo”, la reseña que, desde el lugar de miembro de la generación – y esa es la palabra que también usa – de Matilde Sánchez, Daniel Link escribe el 8 de julio de 2007 que, para ellos, los amigos de Link y de Sánchez, “se trata de Mónica Tamborenea, la amiga querida cuya risa todavía extrañamos” (LINK, Daniel. “Cirujeo”. En: LINK, Daniel. *Linkillo (cosas mías)* <http://linkillo.blogspot.com.br/search?q=el+desperdicio>). Link no se interroga en ningún momento de la reseña – que se acerca al panegírico – acerca de la opción de Sánchez por haber escrito lo que a todas luces parece ser un *roman à clef*. Por el contrario, la “revelación” sobre la identidad entre Elena Arteché y Mónica Tamborenea refuerza la construcción de una suerte de cofradía que la novela va construyendo a lo largo de sus páginas.

Por nuestra parte, hemos optado por leer el texto en la ambigüedad que propone el *roman à clef*, en tanto consideramos que construye una memoria pero se trata de una memoria ficcional. Algo que pienso se justifica, entre otros motivos, por el modo preciso en que Sánchez delinea a sus personajes, cuya consistencia se distancia de la de los sujetos evocados en los textos memorialísticos propiamente dichos. En particular, porque en largos momentos parecen estar allí para poder narrar otra cosa (o son demasiado contundentes o son como caricaturas, como personajes delineados con un trazo grueso). También opto por leerlo como un texto que oscila entre la ficción y la memoria por la posición de la narradora dentro del relato, que fluctúa entre la de un testigo y la de una narradora omnisciente. Alguien que, casi hasta el final del texto, no parece estar demasiado implicada emocionalmente.

<sup>5</sup> En el último capítulo escribe: “Su cuerpo había sido restituido por la Santa Iglesia y su madre pontificia al seno de las familias rurales de pro, con su amalgama única de buenos modales y fe en las instituciones. No tenía nada de bella muerte, muy pronto se echaría a perder”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 283.)

<sup>6</sup> En la última sección del libro, cuando Elena ya se acerca a la muerte, la narradora declara: “No quisiera ahora evocar este último capítulo que nos dejó a todos con un reclamo de justicia. Prefiero compartir las imágenes de una Elena saludable y siempre de un humor rabioso, evocar las formas que adoptaba el tiempo transcurrido con ella, el modo en que ella latía y se adentraba en nuestras vidas”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 215.)

palabra precisa, la del devenir histórico político de la Argentina en ese período; dos series que se narran de manera coextensiva e inescindible.<sup>7</sup> Un paralelo que parece favorecido por la opción del propio personaje de volver al campo, espacio éste que la novela trabaja como sinécdoque de la historia, la política y la economía argentinas, mientras Buenos Aires – la ciudad por antonomasia – aparece representada como un lugar más ilusorio, o aún fantasmagórico, connotado por librerías y grupos de amigos que se dan cita en restaurantes más o menos baratos.

En la evocación de la amiga *El desperdicio* lleva a cabo un duelo, o más apropiado sería decir que los duelos son varios, que la muerte de Elena posibilita el duelo por dos promesas incumplidas: la de su talento crítico, dado que nunca llegó a escribir un libro (nunca llega a la obra),<sup>8</sup> “falta” que junto con el regreso del personaje a Pirovano amenaza con teñir de irrealidad su muerte,<sup>9</sup> y, en la misma medida, la novela lamenta el desperdicio de la promesa que fue un día la Argentina, proyecto que llega a un punto alto de quiebre en el año 2001, el mismo en que muere Elena, “el año negro, un año negro”, como repite insistentemente la narradora, y hacia el cual la novela está tensionada desde un comienzo. Pero posiblemente sería más adecuado pensar que esos dos duelos que acabo de mencionar, el del fin de las promesas históricas y el de la amiga como promesa intelectual, están subsumidos en el duelo de la narradora, quien llora la pérdida de su propia ilusión, de sus “grandes esperanzas”, de aquello que la juventud de una época le promete y no le da.

---

<sup>7</sup> Tomo la idea de las series coextensivas e indiscernibles de un artículo de Alberto Giordano en torno a los diarios de Ángel Rama, quien a su vez, cita a Alan Pauls. Reproduzco la cita de Pauls, sin los comentarios de Giordano: “Casi todos los diarios de este siglo se escriben sobre las huellas de estas dos series paralelas, coextensivas, que sólo tienen sentido en la medida en que son indisociables: la serie de las catástrofes planetarias (guerras mundiales, nazismo, holocausto, totalitarismos, etc.), la serie de los derrumbes personales (alcoholismo, impotencia, locura, degradación física)”. (GIORDANO, Alberto. Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006: 86.)

<sup>8</sup> En los primeros capítulos de la novela, al hablar de la enorme producción crítica de Elena Arteché durante la década del ochenta, la narradora se lamenta: “Entretanto, esperábamos la obra, el objeto mismo, la cosa real, su gran libro” (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 46.)

<sup>9</sup> Acerca de otros amigos que han muerto, la narradora anota: “De hecho, me cuesta menos aceptar que ya no vivan que comprobar en las librerías que han dejado de escribir” (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 127.)

Diría, entonces, que son tres las figuras sobre las que *El desperdicio* se emplaza para construir la memoria de Elena y la de una época que se cierra para la narradora el año de la muerte de la amiga, cuando su juventud parece llegar definitivamente a término. Me refiero al relato del duelo que toma la forma de una narrativa biográfica y autobiográfica, dos discursividades con marcas específicas y al mismo tiempo porosas. Al respecto, en “Nuestros amigos los muertos”, Michael Holroyd describe al biógrafo y al autobiógrafo como dos seres que transitan en una cuerda floja, ya que si el primero tiende a mantener un equilibrio entre la perspectiva histórica y la implicación personal, el autobiógrafo, por su parte, intenta alejarse de sí mismo para obtener tal perspectiva.\* Aunque en el caso que nos ocupa no se trata exactamente ni de una biografía, ni de una autobiografía, sino de discursos que, desde un horizonte ficcional, están tensionados hacia esas formas narrativas, entiendo que, en buena medida, la frustración que la narradora siente ante la muerte de Elena, cuando por fin entiende que la amiga no escribirá nunca un libro, se vincula a aquello que Holroyd describe como el curso peligroso y paralelo que cualquier biógrafo sigue al lado de su biografiado: el peligro a quedar identificado con el personaje cuya vida ha elegido contar.

Biografía, autobiografía, promesas incumplidas, amistad, ilusiones perdidas son las palabras que en este texto traman el paño del duelo, y pienso el término en el sentido de dolor pero también en el de la batalla para la recomposición del universo simbólico de quien sufre la pérdida.<sup>10</sup> Y si para el psicoanálisis los tiempos del duelo son tres (la renuencia a aceptar la pérdida, el del trabajo de simbolización, y la pérdida a nivel simbólico de lo que se había perdido a nivel real), *El desperdicio* también escande la vida, es decir, la memoria de esa vida, su evocación, en tres momentos: “La edad de la comedia”, “El período gótico” y “Barroco fúnebre”. Tres tiempos que alternan la secuencia cronológica con las remi-

\* (HOLROYD, Michael. “Nuestros amigos los muertos”. En: HOLROYD, Michael. *Cómo se escribe una vida*. Ensayos sobre biografía, autobiografía y otras aficiones literarias. Buenos Aires: La bestia equilátera, 2011: 25-38.)

<sup>10</sup> Al respecto en “Dolus-Duellum”, el primer capítulo de *Los tiempos del duelo*, Adriana Bauab escribe: “El término *duelo* es una palabra homónima, recaen sobre ella dos significaciones. Etimológicamente proviene de dos vocablos latinos: - *Dolus*, del latín tardío, que significa dolor, pena o aflicción. Demostraciones que se hacen para manifestar el sentimiento que se tiene por la muerte de alguien. - *Duellum*, variante fonética arcaica de *bellum*, que significa batalla, desafío, combate entre dos.” (BAUAB, Adriana. *Los tiempos del duelo*. Rosario: Homo Sapiens, 2001: 13.)

siones al presente de la narradora, al momento en que escribe la memoria y lleva a cabo su propio duelo, en un arco que se inicia con la descripción del camino que lleva al cementerio de Pirovano y finaliza en el momento en que, enterrada Elena, surge el primer chiste y comienza el olvido.

Si volvemos una vez más a Derrida, quien afirma que “A la muerte del otro nos damos a la memoria, y así a la interiorización, pues el otro, fuera de nosotros, ahora no es nada”,\* podríamos pensar que la frase sugiere cierto compromiso de recordar o cierta obligación de memoria. Pero no se trataría solamente de un compromiso con el que ha muerto sino también de un compromiso de quien rememora consigo mismo: buscar al otro en el interior de uno mismo y construir(le) una memoria que le haga justicia. ¿Cómo construir una memoria justa, entonces? o ¿Cómo construir una memoria que le haga justicia a Elena si ella no ha dejado un libro, si no ha ayudado a erigir su propia memoria legando obra, si sus ideas sobre la *ostranenie*, una obsesión del personaje casi hasta la caricatura, se desdibujaron junto a la mala tinta de las fotocopias? ¿Si lo único que resta es un sinnúmero de papelitos que testimonian su duelo nunca cerrado por la muerte de su hermana Carmen? Una preocupación que la narradora hace explícita cuando escribe:

A medida que cuento estas historias, me preocupa que alguien pueda pensar que me propongo lesionar o dañar con chismes su fama erudita, su eficacia o su talento. Todo lo contrario. Otras voces querrán alzarse para achacarme que deliberadamente la disminuyo o convierto a Helen en una vulgar reprimida. *Lo más triste es que el caso de Elena sólo consta de su reputación... Demasiados gestos preceden y coronan unas pocas acciones completas en la parábola\**

Posiblemente la forma de cumplir con la amiga muerta, de construir(le) una memoria justa, hubiera sido hablarle y no sólo hablar de ella,<sup>11</sup> un procedimiento narrativo que dos años más tarde organiza *Agosto* de Romina Paula.\* Novela que traigo a colación porque guarda una serie importante de similitudes con *El desperdicio*, no sólo porque también construye un duelo por un amiga muerta

<sup>11</sup> En un momento de su ensayo “La amistad”, Maurice Blanchot señala que la amistad – “esa relación sin dependencia” – “[...] pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestro amigos, sino sólo hablarles, no hacer de ellos un tema de conversación [...] sino el movimiento del acuerdo del que, hablándonos, reservan, incluso en la mayor familiaridad, la distancia infinita, esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación”. (BLANCHOT, Maurice. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007: 240.)

\* (DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998: 44.)

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfiaguara, 2007: 59. Las segundas cursivas son mías.)

\* (PAULA, Romina. Agosto. Buenos Aires: Entropía, 2009.)

que, en este caso es sinónimo de la adolescencia y no de la juventud como en la novela de Sánchez, sino también porque, tanto en *Agosto* como en *El desperdicio*, el viaje de la narradora desde Buenos Aires a la casa familiar de la muerta en el interior del país es fundamental para que la narración tenga lugar. Pero si esa es la opción de Paula, quien escribe una novela en segunda persona, un monólogo que le dirige a la amiga,<sup>12</sup> la estrategia de Matilde Sánchez es diferente: escribe sobre la amiga, *la* escribe, incorporando aquí y allá restos de su habla, que siempre señala con la distancia impuesta por la bastardilla. No le habla, es cierto, pero insistentemente la nombra o vuelve a lo imprescindible del nombre para poder recordarla y así contar la época, en tanto el nombre de Elena Arteché es concebido como sinédoque de una época, de la juventud de una época, frente a la cual oficia simultáneamente como resto y llave maestra para que la evocación sea posible. Es decir, el nombre se presenta como una paradoja, señala simultáneamente la muerte de Elena, dado que ella ya no puede responder a su llamado, y a la vez es aquello que posibilita narrar su biografía, hacerla presente.

## Del nombre

Elena en el ámbito familiar, Helen en el bautismo de universidad y sexualidad, Lenu o Leni para el marido, Elenita para la prima y en algún momento para la narradora, también, a veces, la Vasca, el apodo que le había puesto Miguel Briante, la novela se obsesiona con las formas de nombrar a Elena Arteché, como si el/los nombres guardaran algún tipo de secreto, como si los nombres y ciertos giros de la lengua, ciertas expresiones que dicen la época y la geografía, funcionaran como un conjuro para que la memoria no se desvanezca. ¿Podemos pensar, en consecuencia, que la función del nombre en esta novela es la de un lugar de memoria?, ¿la de un espacio que condensa temporalidad y al cual es posible retornar? Claramente esa parece ser la función que le cabe a la gama de nombres del personaje, conjurar al pasado, al modo no sé si de una sombra terrible, aunque algo de eso hay, pero sí como un ábrete

---

<sup>12</sup> En un artículo sobre *Agosto* de Romina Paula y sobre *Paisagem com dromedário* de Carola Saavedra, Paloma Vidal denomina “direccionamiento” a este procedimiento de exponer lo íntimo “a través de una invocación al otro, más específicamente a través de la presencia de una segunda persona a la cual se dirigen los relatos” (Vidal, Paloma. “¿Yo te conozco a vos? .Modos de la intimidad en dos novelas contemporáneas”, Grumo n° 10 (en prensa)).

sésamo para explicarse y condensar esas tres décadas entre la ida de Elena a la capital y su regreso a provincia donde muere. Un nombre/locus en el que se reúnen los tiempos, las conversaciones, los viajes entre la capital y Pirovano. Un nombre/locus que condensa y superpone los recuerdos, espacios y tiempos; coordenadas que al relato biográfico le cabrá ordenar, expandir y montar en una secuencia que remede la lógica biográfica y articule así una imagen verosímil del personaje.

Pero si el nombre no es sólo un lugar de memoria, si al mismo tiempo se vuelve inteligible como un rostro, memorable como un rostro,<sup>13</sup> *El desperdicio* se abre a una pregunta: ¿Cuál es la memoria a la que remite un nombre ficticio? El presupuesto de la necesidad de recordar el nombre, de nombrar para que la época regrese, y el hecho de que Elena Arteché sea un nombre ficticio postulan una paradoja en relación a este relato que ha sido calificado como un *roman à clef*. Es decir, ¿cuál es la consistencia del pasado que evoca un nombre ficticio? ¿Estamos ante una contradicción que afirma el carácter ficcional del relato, la construcción ficcional de una memoria biográfica y autobiográfica? Pienso que la novela se articula justamente sobre esa ambigüedad, la de la evocación con marcas biográficas y autobiográficas y la de la construcción de una memoria ficcional. ¿O, aún, esa insistencia en un nombre ficticio meramente pone en primer plano la construcción ficcional de la memoria y el carácter ficcional del pasado evocado? Algo que resulta verosímil cuando recordamos que hacia el final de la novela la narradora afirma: “Esto, que tomé por una ironía, no sé por qué me quedó grabado, *a mí, que nunca recuerdo nada*”.\* Una declaración que permitiría pensar que en este libro la memoria no está vinculada a la experiencia, o no sólo vinculada a la experiencia, que todo el tiempo oscila entre esos dos paradigmas.

Y todavía, y en un orden distinto, ¿la insistencia en la correlación entre nombre y época y el hecho de que se trate de un nombre ficticio, está vinculada a que Elena Arteché no construye un nombre de autor? Quiero decir, ¿la biografía se hace necesaria para suplir la ausencia de obra, la ausencia de un nombre propio? La serie de preguntas es extensa y las respuestas no son conclusivas

---

<sup>13</sup> Sigo otra vez a Derrida quien, en el texto ya mencionado, cita a Paul de Man: “Prosopopeya es el tropo de la autobiografía, por el cual el nombre de uno como en el poema de Milton, se vuelve tan inteligible y *memorable* como un rostro”. (DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998: 39.)

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 182. Las cursivas son mías.)

porque creo que la novela oscila, transita por esas diversas posibilidades sin clausurarlas.

## De la vida malgastada

Volvamos un momento a *La novela de la poesía*. Escribe Kamenzain: “Cuando el último día de un seminario/ les leí a mis alumnos esos versos de él/ que dicen:/ ‘Nací en una generación./ La muerte y la vida estaban/ En un cuaderno a rayas/ quise regalarles un momento autobiográfico/ una foto de época [...]”.\* Un momento autobiográfico, una foto de época es lo que también parece querer regalarnos Matilde Sánchez en esta novela en la que si insiste sobre el nombre de Elena y en la que si también aparecen una serie de nombres de amigas, que imaginamos ficticios, pertenecientes a esa generación, su propio nombre está omitido. Una opción que en la lógica de la novela también cuestiona el estatuto de la narradora “como sujeto de la experiencia”. ¿Se tratará, entonces, de “salirse de sí misma a fin de fabular”? Otra vez las respuestas no son conclusivas.

Señalé más arriba que, como el duelo, la biografía de Elena está organizada sobre tres tiempos que la novela asocia a un género o una modalidad literaria, cada una de las cuales anticipa para el lector el tono del período a ser relatado a continuación, géneros o modalidades discursivas que se vinculan también al nombre del personaje. Así, en “La edad de la comedia”, el personaje comienza a llamarse Helen, para abandonar ese nombre asociado a la vida universitaria, la sexualidad y los amigos de Buenos Aires – es decir, a la juventud – y volver a ser Elena cuando Carmen se muere y decide volver al campo. “*No quiero que nadie vuelva a llamarme Helen*”, recuerda la narradora que dijo Elena y agrega: “Comenzaba para Elena un ciclo que podríamos llamar gótico.”<sup>14\*</sup>

La juventud de Elena coincide con lo que parafraseando a Antonio José Ponte y apropiándonos de su ironía, podríamos llamar el regreso de la fiesta,<sup>15</sup> o “el fin del encierro”, como lo cali-

\* (KAMENZAIN, Tamara. *La novela de la poesía*. Em: KAMENZAIN, Tamara. *La novela de la poesía*. Poesía reunida. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2012: 383.)

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 105.)

<sup>14</sup> La analogía entre ese nombre y la etapa juvenil de Elena, vinculada a su estancia en la capital es tan marcada que en la última visita de la narradora a Pirovano, una de las despedidas que el texto despliega, la narradora comenta: “A Elena le costaba despedirse de Helen [...]”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 263.)

<sup>15</sup> Me refiero específicamente a la sección de *La fiesta vigilada* que se titula “Caja negra de la fiesta” y que se abre con la siguiente frase: “Me gustaría contar có-

fica la narradora en algún momento: el retorno o la inminencia del retorno de la democracia, un momento al que con una de las frases más felices y certeras de la novela, Sánchez llama “la juventud de una época”, pese a que explícitamente hable de los ochenta como una falsa primavera, ya que por entonces habían comenzado a escasear los lectores.<sup>16</sup> La juventud de la época que coincide con la juventud Elena y de la narradora, como también con la etapa inicial de la amistad entre ambas, donde más que la confianza abunda la risa compartida, es aquella voz que habla en “La edad de la comedia”,<sup>17</sup> la primera sección de la novela. Una evocación cuyo relato debe librarse de caer en el registro de lo cursi que, como afirma, “[...] amenaza al evocar la juventud de una época”.<sup>\*</sup> Entonces, la perspectiva que Sánchez elige, ya desde las primeras páginas, es contar la vida de Elena como la de alguien que participa de “un relato mayor”, pero no simplemente, como aclara a continuación, en tanto miembro de un grupo de amigos, una pandilla, un grupo de lectores, sino de un relato mayor que se desliza continuamente, primero de manera discreta y en delante sin medias tintas, de lo personal a los avatares de la política argentina.

Si la primera imagen que vincula a la narradora con Elena no remite al día en que se conocieron, lo que suele ser más o menos incierto en los vínculos de amistad, condensa, sí, los modos de la relación en esa primera etapa y las formas de la diversión en la época. Un primer momento en que la presencia de la política se escucha como el ruido de fondo de una manifestación de la que las amigas no participan. Se trata de un cruce fugaz y cómplice en la calle que termina en risas, con una Elena paseando del brazo de un concripto del interior, pero muy blanco (una imagen que recuerda de forma invertida algunos textos de Gombrowicz). De la narradora nada se sabe, excepto que se divierte con la situación, mien-

---

mo volvió la fiesta a La Habana a inicios de la década de los noventa”. (PONTE, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007:71.)

<sup>16</sup> Afirma la narradora: “Quienes idealizan los años ochenta llamándolos *primavera* incurrir en la peor mitología. No hubo tal primavera, ni flores, ni siquiera perfumes o capullos. Fue entonces que los lectores empezaron a escasear. Ocurre que no había forma de publicar crítica a comienzos de los ochenta, de eso ni hablar, ni se imaginaba, imposible. La edición empezó a ser sustituida por un circuito de fotocopias vertiginoso”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 44-45.)

<sup>17</sup> Parfraseo a César Aira, quien a propósito de las novelas de Manuel Puig, escribe: “El sujeto al que Puig le da la palabra es plural: yo lo llamaría ‘la época de la juventud de mi madre’”. (AIRA, César. “El sultán”, *Paradoxa* 6, 1991, 45.)

tras sube por la avenida Córdoba, en una Buenos Aires que oscila entre el anonimato de la gran ciudad y un espacio que la gente ha comenzado a recuperar para sí, una suerte de plaza de pueblo en la que los amigos se encuentran y se cruzan.

Admiración es el sentimiento que de una u otra forma declara sentir la narradora por la amiga que llega de Pirovano en la década del setenta. Una admiración que – se deduce – se fundamenta en sus dotes intelectuales; sin embargo, lo que la novela deja leer desde la primera sección es, más que admiración, una suerte de fascinación de la narradora por el origen rural de la amiga que, entre otras marcas, se traduce en ciertos giros de la lengua provenientes de su contacto con lo animal: decir sistemáticamente *patas*, en lugar de piernas, por ejemplo. Desde un comienzo, entonces, lo que se instaura es una narradora que se posiciona en calidad de observadora un poco perpleja, un poco fascinada por esta joven que *a pesar* del influjo del medio rural se transforma, a comienzos de los ochenta, en una eximia lectora.

La evocación de Elena no apunta a construir una imagen íntima ni de la relación entre ambas amigas ni del propio personaje sino que siempre mantiene la distancia, el hiato, diría, entre quien narra desde la capital y alguien de la provincia de Buenos Aires. Si el recuerdo de la amiga arrastra consigo el de una época, acarrea también el del origen familiar y el de los modos de vida en la región pampeana, evocados con una mirada irónica y, por momentos, condescendiente que, por momentos, los vuelve estereotipos. El relato se deleita, por ejemplo, enumerando la estola o el tapado de zorro que Charito, la madre del personaje, se compra para reemplazar el tapado de nutria, o la posesión de un ostentoso Mercedes blanco, que el marido le regala y que años después vuelve a entrar en circulación a manos de Bill, o consignando la fruición de esa clase media por viajar a pueblos un poco más grandes para ver obras de teatro, o detallando el hábito de escuchar arias de ópera conocidas. Una serie de prácticas que en algo recuerdan las de la familia de Mabel en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, pero que también remiten por el contenido y el registro irónico – y a veces indulgente – a los cuadros de costumbres que hacen a las delicias de las novelas del siglo XIX.

Tenemos, entonces, una biografía que se inicia de un modo tradicional: contando los antecedentes y hábitos familiares del personaje, en tanto miembros de una clase y habitantes de una geo-

grafía específica: una clase media que amasa una pequeña fortuna en la década del sesenta, alcanzada a través de mucha dedicación y de la modernización del campo en la Argentina. Se establece también una oposición entre Buenos Aires, como lugar de la cultura, la libertad de costumbres, y el interior, como un espacio familiar restrictivo, marcado por el catolicismo y la abundancia de servicio doméstico, oposición que aunque atenuada se va a mantener a lo largo de todo el relato.<sup>18</sup>

A riesgo de pasar por encima de las sutilezas del texto, pienso que las opciones narrativas de Sánchez que acabo de describir remiten al modelo biográfico decimonónico. Y, en particular, algunas de sus líneas maestras, al *Facundo* de Sarmiento: me refiero puntualmente a la presencia de un personaje muerto, cuyo nombre se invoca/evoca para narrar una época y a la oposición acentuada entre Buenos Aires y el campo,<sup>19</sup> así como también a los cuadros de costumbres que mencioné y que por largos momentos ocupan el primer plano del relato. La diferencia mayor tal vez estribe, en este primer momento de la novela, en que Elena, aún siendo en otro sentido una especie de personaje ejemplar al que no desea imitar, se constituye en una promesa intelectual *a pesar* de su medio, es decir, es una *excepción*.<sup>20</sup> Al respecto, la narradora comenta: “El modo en que Helen pasó de este curso acelerado de ajuste a una concepción tan sofisticada de la literatura, es decir, cómo se convirtió en una lectora excepcional y en crítica de teoría, no hay que

---

<sup>18</sup> En ese sentido, es interesante observar que la idea de la existencia de una oposición entre Buenos Aires y el medio rural no es exclusiva de la narradora. Por el contrario, con una carga semántica opuesta, en la que la capital del país se presenta como un espacio pernicioso, responsable por haber enfermado a las hermanas Arteche y haberlas llevado a la muerte, la misma reaparece, hacia el final de la novela, en boca de Isabel, una de las fieles criadas de la familia. Luego del entierro de Elena, la narradora reproduce de forma indirecta las palabras de Isabel, quien sentencia: “Isabel decía que *las chicas* habían enfermado por la vida malsana de ciudad, la típica vida de locos en la Capital, las ventanas siempre cerradas y esa nube de humo en el cielorrasso, los ceniceros llenos de colillas envenenaban el aire por la noche, la falta de oxígeno en los departamentos, así se lo explicaban repitiéndolo para conformarse, yendo un poco más lejos cada vez”. (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 292.)

<sup>19</sup> Cabe señalar que el campo descrito al comienzo de la novela pareciera ser el de la promesa cumplida: un campo modernizado, con una clase media de origen inmigrante, compuesta por mujeres maestras y ciertas apetencias culturales, como señalé en el cuerpo del texto.

<sup>20</sup> Diría que en la primera sección el modelo que la novela sigue es el del *bildungsroman*, pero esa perspectiva escapa a la línea de análisis que me propuse.

buscarlo en las ambiciones de su familia ni en el modelo materno, es decir, en ninguna categoría de los orígenes sino todo lo contrario, en la influencia de la época y el ambiente”.\*

“La edad de la comedia” abarca aproximadamente una década que va desde mediados de los ochenta a comienzos de los noventa, tal vez lo que podríamos nombrar como una década definitiva: la de las promesas personales y políticas que irrumpen y que con igual intensidad se derrumban durante esos años. En lo personal, la enfermedad y la muerte de Carmen, su relación con Billie y el nacimiento de Toni. En lo político, el final del último capítulo adelanta el tono sombrío que marcará la década del noventa. Leemos en los últimos dos párrafos:

Cuando Carmen murió, en 1993, la tierra había dejado de ser objeto de canciones y se adentraba en los vericuetos del sistema bancario. Los caballos estaban de vuelta pero no en el campo, donde no hay basura ni peregrinación. Pronto llegarían cada noche a la ciudad, a la cantera de desperdicios y materia informe que ofrece a la miseria su última mutación en mercancía.

Para Helen fue también el fin de un ciclo de comedia”.\*

Si “La edad de la comedia” se articula sobre los restos de conversaciones entre Elena y la narradora o sobre el recuerdo del relato de las primas luego del velorio, “El período gótico” exagera la distancia entre una narradora que permanece en Buenos Aires y una Elena que retorna a Pirovano – en particular al campo –, con la ilusión de administrarlo y salvarlo de la codicia del cuñado pero, sobre todo, de los bancos, que por la época amenazaban con devorar la propiedad. Es así que montada sobre fragmentos de cartas, en los primeros años de su regreso, y de emails cuando el tiempo avanza, o sobre el recuerdo de algunas pocas conversaciones grupales en sus esporádicas visitas a la capital del país, la segunda sección pone en escena fundamentalmente el desconcierto, la perplejidad y la incompreensión de la narradora ante la decisión del retorno. Unos sentimientos que se traducen en frases como: “La conversión rural se decretó por esos días”\* o “Aunque no la empleara todavía, tenía la palabra patria en la cabeza”,\* afirmaciones que no sólo hablan de perplejidad y desconcierto ante la decisión sino que dejan traslucir que la fascinación que le había producido Elena, en tanto una excepción al destino trazado para las mujeres de esa clase y esa geografía, se había trocado en una decepción desconsolada e incrédula.

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 43.)

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 97.)

\* (SÁNCHEZ, Matilde. *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007: 110.)

\* (*Ibidem*:111.)

¿Cómo operar, entonces, con la memoria de esa muerta que va tornándose paulatinamente una desconocida, que cambia la inclinación a la crítica literaria por una fascinación de igual intensidad por la caza a la liebre? La pregunta insiste: ¿Cómo construir una memoria justa acerca de alguien que habla de las cuencas para evitar las inundaciones del campo, que viaja a Buenos Aires para comprar materiales de construcción, que sale de noche con los alumnos pobres y cazadores? En largos momentos la opción de Sánchez es dejar en un segundo plano a Elena, abandonar el registro biográfico y ocupar la superficie del relato con la transformación sufrida por el campo en esos años, un proceso que acompañará hasta el final de la novela. Así, so pretexto de las excursiones de caza de Elena, “El período gótico” se regodea en una enorme cantidad de páginas que relatan en detalle los avatares de esta actividad que ha tomado cuenta del campo. Una opción narrativa que persevera en el cuadro de costumbres, pero ahora en clave de pesadilla o de cierta irrealidad, tal vez el único registro viable para hablar de un tiempo que dislocó “los límites imaginables de lo posible”.<sup>21</sup>

La estrategia de trabajar con dos series paralelas persiste en la segunda sección, por lo que simultáneamente *El desperdicio* narra la ruina del campo<sup>22</sup> y la ruina de Elena, aquello que la narradora llama su autodestrucción, la única obra que, desde la perspectiva de la novela, Elena Arteché concluye con requinte. Pese a ello, la segunda sección pone en escena la dificultad de narrar el desperdicio, de contar los residuos o de contar *con* los residuos, con aquello que ya no se puede reciclar. Tal vez más que nunca Elena Arteché sigue dando nombre a una época, arrastrándola consigo en su destrucción y también más que nunca se vuelve un ejemplo del que la biógrafa quiere tomar distancia, por lo que su opción es detenerse en un afuera, no por ello menos inquietante.

Entre el registro apocalíptico y un clima onírico, “Barroco fúnebre”, la tercera y última parte de *El desperdicio*, ensaya varias despedidas, varios finales, como si la narradora no terminase de

---

<sup>21</sup> Me apropio aquí de una frase de Sebastián Hernaiz en “Disparos contra la crítica”, aparecido en un dossier de la Revista Ñ de diciembre del 2011, dedicado a “conmemorar” los diez años de la debacle del 2001. Cito el párrafo completo: “Diciembre del 2001, entonces: la hegemonía en crisis y un *estado de la imaginación* que ha variado. Esos meses dislocaron los límites imaginables de lo posible” (Consultado en el original, s/d).

<sup>22</sup> Imposible no recordar nuevamente al *Facundo*, ahora en un texto que cuenta de forma implacable el fracaso del proyecto del liberalismo argentino.

aceptar la distancia entre esa Elena que ha decidido acabar de una vez con la ilusión de convertirse en crítica literaria y la Helen que la deslumbró algunas décadas atrás. Es decir, como si no pudiera terminar de lidiar con lo irreparable, como si tropezase varias veces antes de comenzar el duelo, que, como señalé más arriba, se inicia con el primer chiste que surge en la cena pos entierro por boca del primo Luisito, un chiste que recupera de nuevo los hábitos y la risa. Pero si la realidad del cadáver impone un cierre en esta novela que, de modo general sigue una secuencia cronológica, se trata de una despedida de la que ni Helen ni Elena participan. Hay, sin embargo, dos escenas que la preceden en las quiero detenerme brevemente para concluir porque pienso que condensan las formas de la relación entre estas dos mujeres.

La primera es una visita de la narradora a Pirovano, poco después del cumpleaños número 50 de Elena en el que no pudo estar presente y la segunda, cuando ya muy enferma Elena, ambas amigas se cruzan en el interior de un shopping durante un día de invierno.

La visita a Pirovano ocupa todo el capítulo 4 de “Barroco fúnebre”. Obligadas por el mal tiempo que vuelve intransitable los caminos en el campo, las amigas pasan varios días conversando y deleitándose con la comida de Ofelia, una de las fieles empleadas que las alimenta y las entretiene con alguno que otro relato. El encierro forzoso predispone a las charlas y a un clima de intimidad ausente en el resto de la novela, por lo que por primera vez en el texto nos encontramos con las amigas a solas, sin la protección o el contexto del grupo. De esos días en los que la intimidad por momentos se exhibe y en otros se retacea, me interesa el momento en que la narradora interroga a Elena acerca de por qué con todo su talento nunca escribió un libro, “un puto libro”, como dice. Un poco hastiada, Elena responde que probablemente no se dieron las condiciones materiales. Su respuesta poco importa, creo que el valor de la escena reside en que por primera vez la narradora sale de su lugar de testigo y exhibe ante el lector pero, sobre todo, ante la amiga – en una mezcla de enojo e impotencia – la desazón frente a la ausencia de un soporte material que pudiera servirle de consuelo, un lugar donde fuera posible encontrarla después de muerta, un texto que la volviese menos irreal y funcionase como un soporte para la memoria, del mismo modo en que Elena reencontraba a Carmen en los papelitos hallados casualmente en la casa de la calle Darwin.

La segunda escena tiene lugar pocos meses después, y me resulta particularmente sugestiva porque la leo como una situación simétricamente opuesta a la del momento inicial en que las jóvenes amigas se cruzan por una calle de Buenos Aires. Si cuando Elena surge por primera vez en el relato, el espacio del encuentro es la avenida Córdoba y ella aparece acompañada por un concripto provinciano, mientras el ruido de fondo es el de una manifestación, el último encuentro se produce en el espacio cerrado de un shopping, donde, en plena recesión, la gente no compra sino se refugia del frío. Ahora Elena ya no está acompañada por un hombre sino por su beata tía Nené y por un amigo de ella. La risa cómplice que cierra aquel encuentro casual es trocada en este último por un abrazo de despedida. El pasaje relativamente breve condensa los años de amistad y el trayecto de la relación entre ambas mujeres, de la felicidad juvenil y cierta distancia cómplice a la intimidad, pero también es una parábola de la trayectoria del país durante esas décadas, entre lo abierto que predispone a los encuentros en la calle al encierro en un shopping durante el invierno. Es otra vez “una foto de época”.

**Adriana Kanzepolsky.** Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde é Professora de Literatura Hispano-Americana. Realizou **estudos** de Pós-Doutorado em Teoria Literária, no Instituto de Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Campinas. Publicou numerosos artigos sobre literatura latino-americana em revistas especializadas. É autora de *Um dibujo del mundo: extranjeros en Orígenes* (Beatriz Viterbo Editora, 2004) e co-organizadora de *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia* (Annablume, 2009). Nos últimos anos suas pesquisas estão centradas nas representações autobiográficas na prosa e na poesia. E-mail: <adrianakanze@gmail.com>

Recebido em  
20/10/2012

Aprovado em  
15/01/2013