

Rodrigo Javier Caresani
Universidad de Buenos Aires – CONICET

Nuevos realismos en la escena literaria argentina: Fabián Casas *versus* Martín Rejtman

111 { texturas 12

Cierto «retorno de lo real» a la ficción argentina del presente parece marcar el pulso en las discusiones de la crítica literaria de los últimos años. Un arte «informe» —en sintonía con las transformaciones de una ciudad que prolifera en un vértigo horizontal y vertical incontenible— desafía los abordajes tradicionales y exige nuevas herramientas para explorar el vínculo entre la literatura y su «otro», lo «real». En este sentido, la lectura contrastada de dos poéticas —la de Fabián Casas y la de Martín Rejtman— revela una tensión sintomática de la literatura contemporánea y permite esbozar un mapa provisorio de los «nuevos» realismos, el recorrido de una figura y no una serie cerrada.

Palabras clave

{ nuevos realismos, arte informe, ciudad, Fabián Casas, Martín Rejtman }

The «return of the real» to the Argentinian fiction seems to lead the discussion in the recent approaches of literary criticism. A «formless» art —parallel to the vertiginous transformations of the urban scenery— challenges the new interpretations of the link

between literature and its other, the «real». In this sense, the contrast of two poetic programs —Casas' versus Rejtman's— allows a provisional map of the variety in contemporary Argentinian Realism.

Key words

{ realism, formless art, city, Fabián Casas, Martín Rejtman }

I. Entre la forma y la in-formación: nuevas estéticas urbanas

*«Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
al abrazo imposible de la Venus de Milo.»*
(Rubén Darío, *Prosas profanas*)

Reconocida la imposibilidad de un retorno al realismo decimonónico y ante la hegemonía de una tradición literaria en la que parecía haber triunfado el mandato antirrealista, la crítica argentina vuelve a preguntarse —con notable insistencia— por las transformaciones de la ambición realista en la ficción actual. La literatura imita la realidad, la literatura imita un reflejo de la realidad, la literatura imita la literatura, ¿la literatura nunca deja de copiar —aunque fuese la vida— para instituir lo real? La pregunta podría guiar una indagación de la eficacia con que una constelación de categorías —articuladas desde protocolos diferentes y, en alguna medida, en disputa— logra capturar la extrañeza de las experimentaciones actuales con el realismo en la narrativa argentina: si Beatriz Sarlo (2007) se aproxima a los «nuevos realismos» en tanto «representaciones etnográficas del presente», Martín Kohan (2005) adopta una perspectiva más escéptica ante las que considera «variaciones no realistas sobre los tópicos del realismo» y Graciela Speranza (2006) avanza en el deslinde de dos vías para un «realismo idiota». Frente a este recorte de un debate todavía vivo, la argumentación pretende discutir y precisar la pertinencia de ciertas categorías en base a la lectura contrastada de dos poéticas: se trata de los posicionamientos estéticos que se recuperan de dos colecciones de cuentos, publicadas casi en simultáneo en 2005 —*Los lemmings y otros* de Fabián Casas y *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman— y que el trabajo propone pensar como «rivalés».

Al mismo tiempo, el debate por los «nuevos realismos» se tensa con la discusión por la experiencia —y su configuración artística— en la ciudad contemporánea. Refiriéndose a los escritores del modernismo latinoamericano, pero sobre todo al proyecto de Darío desde su llegada a Buenos Aires en 1893, Ángel Rama (1985:54) señala:

«La vulgaridad de las ciudades latinoamericanas que cumplían a fin de siglo el «boom town» no fue menor que la de las ciudades europeas y norteamericanas y, si cabe, fue aun mayor lo informe de un crecimiento que carecía de la planificación de un Haussman y que sólo respondía a las urgencias del momento dictadas desde el exterior (...). Contra ese telón de fondo también se edifica el arte riguroso de los escritores de la modernización».

En el cierre del que podría considerarse uno de los umbrales de la literatura argentina moderna —el último texto de *Prosas profanas*, poemario publicado en Buenos

Aires en 1896—, Darío se pregunta por el carácter evanescente, fugaz, de la «forma» artística. Ahora bien, ante el «amasijo desordenado de la vida popular americana» (Rama, 1985:55) el anhelo desesperado del soneto de Darío se articula y construye desde el rigor de la forma, la exactitud del diseño, la precisión de la escritura. Esta posibilidad que quizá inaugure —en el fin de siglo latinoamericano— el novedoso proyecto estético de Darío se desvanece definitivamente en el presente milenio. La ciudad de los poetas y narradores de hoy —*espacio chatarra* según el revelador ensayo de Rem Koolhaas (2006)— se compone de restos, sobras, desechos, y no hay forma discernible que prometa recomponerla. Un arte «informe» —para retomar la entrada de Bataille del célebre «Dictionnaire critique» en la revista *Documents*— parece haber ganado la escena contemporánea. Pero la potencia revulsiva que el teórico le atribuye a lo informe —ya que «no es sólo un adjetivo con un significado estático sino un término que permite desclasificar, frente a la exigencia general de que cada cosa tenga una forma» (Bataille, 1991: 382; traducción propia)— se reparte de manera desigual en la ficción del presente. De aquí que las hipótesis sobre esos dos conjuntos de textos —el de Casas y el de Rejtman— apunten al establecimiento de cierta diferencia que persiste en la escena literaria actual, al deslinde de un mapa de sensibilidad dinámica frente a un arte urbano que desafía las categorías establecidas y resiste los abordajes tradicionales.

2. Por un realismo de reciclaje: Casas

En «La novela después de la historia» Sarlo (2007:473) enuncia una hipótesis que vale la pena revisar:

«Si el pasado reciente obsesionó a los ochenta, el presente es el tiempo de la literatura que se está escribiendo hoy (...). No ignoro que muchas novelas siguen transcurriendo en el pasado. Lo que quiero decir, más bien, es que leyendo la literatura hoy lo que impacta es el peso del presente no como enigma a resolver sino como escenario a representar. Si la novela de los ochenta fue «interpretativa», una línea visible de la novela actual es “etnográfica”. (...) Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente».

De entrada, el argumento parece acotar demasiado las posibilidades de la literatura para captar el presente en la medida en que sólo considera la verdad «unívoca» de la etnografía. Si la ciudad se presenta como un espacio de reunión de lo múltiple y lo heterogéneo, el arte contemporáneo se revela ajeno al mandato de la verdad incontestable y, más bien, asume la tarea de decir todas las verdades sin cerrarse en ninguna.¹ Por otra parte, el hecho de que los textos de Casas y Rejtman tengan —con muy diversos alcances— al presente como objeto no los vuelve necesaria y exclusivamente etnográficos, y mucho menos cancela la pregunta por la historia o,

en todo caso, la existencia de una historicidad propia de esas narraciones. En última instancia, la dicotomía de Sarlo se instala en la comodidad de un prejuicio que neutraliza la potencia ideológica de la escritura literaria actual. Si el «giro documental del arte» constituye un capítulo de la «crisis de las interpretaciones» (Sarlo, 2007:482), lo que la mirada crítica ha extraviado —notable punto ciego de la lectura— es la singularidad de una literatura que apuesta menos a la mimesis que a la intervención, menos a la comprensión o re-presentación, ya sea «cifrada» o «etnográfica», que a la experiencia.²

Con aristas que habría que precisar, ni *Los lemmings y otros* ni *Literatura y otros cuentos* encajan en la dudosa etnografía que Sarlo le adjudica a las ficciones del presente. Y, no obstante, algunas de las modalidades que su ensayo registra como constantes de esa narrativa sirven al momento de intentar una caracterización de las singularidades formales de las «colecciones» en cuestión. Concretamente, el «abandono de la trama», el «registro plano» —la ilusión de que el lenguaje de los personajes es transcripción directa de los lenguajes sociales— y el «narrador sumergido» —que, indistinguible de sus personajes, declina el poder de organizar el relato— constituyen recursos sobre los que operan los cuentos de Casas y permiten describir el tipo de coherencia a la que apuesta el conjunto. En principio, los cuentos como piezas aisladas se sostienen en un análogo formal al «abandono de la trama» que parece afectar a la novela actual: si uno de los rasgos elementales del cuento tradicional es el avance hacia una transformación violenta, cierto clímax en el que cobran sentido todos los hechos precedentes, los textos de *Los lemmings y otros* practican un sistemático «abandono del punto de giro».³ Con algunas variantes, los relatos prometen esa intensidad sorpresiva del final, pero la promesa o bien no se cumple o se articula débilmente. El giro, esa «inminencia del cierre» —glosando los términos de Piglia (2010:60)— en que la narración decide el sentido y encuentra su forma, se plantea como una expectativa constantemente frustrada.

Un buen ejemplo de esta «decepción» aparece en el cuento que abre el libro y da título a la serie, «Los Lemmings». En las primeras líneas, el narrador anticipa una historia de amor y promete un vuelco «mortal» para el final: «Para que se entienda cuál era la señal que estaba tatuada en aquel cielo gris de fines de los setenta (si de veras quieren escuchar otra historia de amor con final mortal), ahí va. Empieza durante ese período de nuestra vida llamado Escuela Primaria» (*LEM*: 9).⁴ Ahora bien, esta expectativa se desarticula al avanzar el relato y, sobre el final, el vuelco queda opacado por la emergencia de un «narrador dopado» que —sumergido con sus personajes en el sopor alucinatorio del jarabe para la tos— sucumbe al recuerdo y descuida el remate. Justo antes de concluir, el texto trama una «escena de relato» que reenvía al tono oral con que el narrador fingía —al comienzo— la promesa de un clímax: tres micro-historias, asumidas por las voces de sus personajes niños, ponen en escena el drama del «remate», inaccesible al marco.

«Ahí estamos, alrededor de la estufa de la pieza del tano... Sentados en la alfombra y sobre su cama... (...) contando por milésima vez el gran truco de Fantasio. (...) Y yo remataba con esto: “En la colonia de San Lorenzo me encontré con un chico que sostuvo una vez al gran Fantasio en el truco. Le pregunté cuál era el curro y él me dijo: simplemente, de golpe, el hijo de puta no pesaba nada”». (LEM: 18, énfasis agregado)

«Cuando estaba en la pieza del tano, adobado con Talasa, [el gordo Noriega] contaba la historia del Caburé (...). “En serio, boludos, mi tío Ernesto tenía un caburé enjaulado y lo soltó porque mi tía le tenía miedo, es un bicho enfermizo”, remataba el gordo, haciendo el gesto de que al pajarito le faltaba un tornillo (...).» (LEM: 19, énfasis agregado)

«Canale también hablaba de animales, nos contaba las historias de los Lemmings, unos animalitos parecidos a las nutrias (...) que, de golpe y sin motivo, se tiraban de cabeza por los acantilados, suicidándose...» (LEM: 19)

Considerada la expectativa que lanzaba el cuento al iniciar, surge un contraste marcado entre la facilidad con que los niños encuentran el «remate» para sus historias y el modo en que ese remate le está negado al narrador adulto que rememora, en la clausura de la propia. Bajo un repertorio un tanto trivial de soluciones formales, este mismo vaivén entre promesa y decepción del «giro» se trasladará a buena parte de los textos de la colección.⁵

Pero hay otra vía para pensar el «abandono de la trama» al que se refiere Sarlo, la de concebir los cuentos en su conjunto como «novela», como segmentos de una totalidad mayor. Esta posibilidad el libro la apunta en detalles algo evidentes: por un lado, ciertos personajes migran de una historia a otra y algunos de ellos alcanzarán el status de «narrador»; por otro, acontecimientos evocados en un texto se reelaboran —expandidos o condensados— en los siguientes. No obstante, el conjunto se ordena a partir de un motivo estructurante de mayor alcance: es en la *bildung* novelesca —el eje del héroe en formación, resorte decisivo de la novela decimonónica— que el libro encuentra el recurso más potente para su unidad. Sin leer la secuencia diacrónica que desarrolla *Los lemmings y otros* en términos de «novela», Juan Terranova (2005) repone el derrotero de la infancia a la vejez que articula la colección:

«El libro construye una cronología que en algún punto ya se atisbaba. Los tres primeros relatos, *Los Lemmings*, *Cuatro Fantásticos* y *El Bosque Pulenta*, se agrupan alrededor de la infancia. *Casa con diez pinos*, *Asterix*, *el encargado*, *La mortificación ordinaria* y *El relator*, son cuentos de adultez. Entre las dos series se da un salto. Del aula al bar, del potrero al estadio. (...) En el bonus track, dos monólogos regresan a *El Bosque* (...) para terminar de confirmar la imposibilidad de la vuelta».

La puesta en sucesión, sin embargo, está trabajada de manera más compleja y podría describirse con mayor precisión —si es que en ella relampaguea un programa estético, quizá el más notable entre los exiguos logros formales de esta escritura—. La cronología del libro distribuye sus relatos en cuatro bloques, el primero de los cuales se compone de los cuentos de infancia —los tres iniciales—, narrados en primera persona. El pasaje de la infancia a la madurez está marcado por el ingreso a la literatura: «Casa con diez pinos» y «Asterix, el encargado» son textos que discuten —siempre desde la primera persona— modelos de escritor y alternativas para la iniciación literaria. Por último, si la «vejez» viene marcada por el salto a la tercera persona —«La mortificación ordinaria» y «El relator» se narran desde ese punto de vista—, la figuración de un «pasado reciente» vuelve a convocar a la primera del singular pero la perspectiva del narrador–escritor que rememora resulta desplazada por las voces de sus personajes. Los «Apéndices al Bosque Pulenta» —clausura del libro y epílogo de la *bildung*— registran monólogos que se fingen transcripciones directas del lenguaje de tres conciencias: la sesión psicoanalítica de Máximo Disfrute y los relatos del gordo Noriega y Nancy Costas. En esta cronología lineal perforada por los cambios de persona y los relevos de narrador, el eje de la «formación» se astilla: el aprendizaje detesta las soluciones de continuidad⁶ y avanza por yuxtaposición de segmentos de cierta intensidad, fragmentos que han perdido los lazos causales que los conectaban. Leído como «novela» —novela hecha de cuentos endebles—, el libro de Casas devuelve una *bildung* paratáctica, sin ambición de totalidad, sin teleología.

Desde estos parámetros se podría intentar una nueva reflexión sobre la pulsión nominativa en *Los lemmings y otros*, operación que con agudeza Pauls (2006:2) define en términos de un «acting referencial generalizado» o «name-dropping beligerante». Los relatos de Casas se entregan a la certidumbre del poder evocativo de las palabras, confían en la potencia de un conjunto de contraseñas para disparar el recuerdo —como si un par de etiquetas, «Winco», «Led Zeppelin», «alfajor Jorgito», «chocolatín Jack», alcanzara para conjurar la indeterminación del lenguaje y la ficción—. Ahora, si gran parte de la apuesta de los cuentos parece jugarse en lo que ciertas palabras pueden evocar, lo que pierde eficacia —y aquí la conexión con lo señalado en torno al «punto de giro»— es el artefacto narrativo. Es decir, los textos de *Los Lemmings* y *otros* se saturan de referencias, apilan en un magma sin jerarquías una sucesión de guiños fáciles a la cultura de masas junto a los restos desaturados de la Cultura —magma en el que, por un acto de prestidigitación lingüística, «Austerlitz», el personaje de la novela de W. G. Sebald, puede devenir «Asterix», el héroe de las historietas cómicas—. Pero lo que le está impedido a los textos es la puesta en secuencia de esos materiales: estos fetiches verbales se mantienen exteriores al relato. Y la hipótesis admite el traslado al trabajo que el libro propone con los materiales de la historia y la política argentinas: la «dictadura», las «Malvinas», el «Mundial 78», la «guerrilla», la «JP» —significantes vacíos para estructura del cuento— le hacen señas a una Historia que ya no puede ser elaborada narrativamente.

Por otra parte, el sentido del *acting* referencial y el signo de la *bildung* astillada encuentran un correlato en el narrador que figura *Los lemmings y otros*. El planteo de Sarlo del «narrador sumergido» —nunca superior a sus personajes en ideas o experiencias, ajeno al control de la ilación del relato— como rasgo definitorio de una nueva ficción, vuelta sobre el presente y refractaria a la «interpretación» del pasado, ilumina parcialmente la opción de Casas. En principio, una marca recurrente coloca al narrador por encima de los personajes, sobre todo en los cinco relatos iniciales del libro, los que consolidan la primera persona del singular: sólo él controla el presente de la enunciación y los textos ostentan esta hegemonía, la resaltan con insistencia. Sin aviso —pero sistemáticamente—, el presente de la enunciación irrumpe en la linealidad del recuerdo:

«Susi, si por casualidad cae esto en tus manos y lo lees, te pido disculpas, pero realmente no tenía ganas de trabajar. Cuando pienso en esa época ya remota, me sorprende mi tranquilidad para tomarme las cosas, la manera en que me movía sintiéndome inmortal. Todos mis trabajos esporádicos de aquella época caben en una cabeza de alfiler. Después, poco a poco, me fui convirtiendo en una persona nerviosa y responsable, trabajando de manera obsesiva. Realmente no me reconocerías». (LEM: 58)

Los ejemplos de estos instantes en que el narrador asoma por encima del relato podrían multiplicarse. Pero se mantiene una constante: no hay solución de continuidad entre pasado y presente, la transición que separa el tiempo rememorado del «ahora» de la enunciación está borrada. Las intrusiones del presente en la memoria subrayan la ausencia de concatenación: sin sucesión, toda la materia narrativa se aplan, queda sometida al imperio de un tiempo homogéneo, sin cortes, sin diferencia ni sentido. Quizá por esta razón Pauls se refiera al relieve de la «escala de la nostalgia» en los textos de Casas: «aun cuando *Los lemmings y otros* explore tácticas de la inmediatez y la verdad (...), hay algo en la tensión incendiaria de sus relatos, tan apta para rimar con la violencia social de la Argentina de hoy, que suena brumoso y nos amedrenta desde la lejanía de una escala escolar: (...) es la escala de la nostalgia» (Pauls, 2006: 3). Más que la nostalgia, la pasión del narrador es la melancolía: se trata de un «yo» atado a una relación obsesiva con el pasado que rememora; un sujeto que, esclavo de cierta compulsión de repetición, revive el pasado como un eterno presente.⁷ De este modo, el uso que proponen estos relatos de las señas a la Historia —junto a las demás dimensiones del *acting* referencial— sintoniza con la emergencia del presente de la enunciación: el presente está excluido de la secuencia narrativa, no se ve afectado por ella. Antes que «sumergido» —como registra Sarlo en su proyecto crítico—, el narrador de *Los lemmings y otros* es un «hundido», y la caracterización vuelve de otra manera a la hipótesis previa de una *bildung* sin continuidad. Bajo estas condiciones resulta evidente la desconfianza en una vocación por «interpretar» el pasado, pero cae también la posibilidad de una captación etnográfica del presente.

Estas rápidas entradas permiten afinar la descripción de una de las vías para la transfiguración de la ambición realista en la ficción actual. Quizá en la oscilación, en ese indecible entre cuento fallido (sin «punto») y novela en añicos (hecha de restos de intensidad, inconclusiva), la poética de Casas encuentre un acceso a lo informe, a la «mala» forma, a lo incompleto, tal como surgía de la apropiación del pensamiento de Bataille en nuestros protocolos de lectura.⁸ El reciclaje de estos cuentos extenuados en una novela astillada configura un proyecto que tiene algo de «antiproyecto», una arquitectura que introduce, en simultáneo, un atisbo de «antiarquitectura». Pero persiste el juego a dos bandas de la melancolía: los textos de *Los lemmings y otros* se mueven entre una «estructura chatarra» —que en el reciclaje parece exponer las fallas del atajo fácil hacia lo real— y una confianza inusitada en la mimesis —que sutura y neutraliza la potencia desclasificadora del posible trabajo *contra* la forma.

3. Rejtman: el plano del realismo

*No es una imagen justa,
es sólo una imagen.
(Jean-Luc Godard)*

119 { caresani

En un artículo reciente Martín Kohan vuelve a la discusión por los «realismos» y su pretendida «novedad» en la literatura argentina para señalar el modo en que las transformaciones de la noción clásica de representación realista —orientadas a ajustarla a las experimentaciones de escritura actuales— le hacen perder especificidad y, por lo tanto, sentido. Para fundamentar su mirada escéptica ante un supuesto retorno del realismo en la narrativa actual, Kohan apuesta a recuperar el rigor y la precisión de las teorizaciones de Lukács frente a los embates de la concepción brechtiana. Es la perspectiva de Brecht la que promovería una concepción del realismo literario casi sin restricción alguna, de modo tal que a fuerza de amplitud y elasticidad —si bien se salva de cualquier dogmatismo— su enfoque termina vaciando e inutilizando la categoría. Pero lo que preocupa a Kohan es cierto abuso de la crítica contemporánea que —bajo tres posibles variantes: el «realismo equívoco» (la atribución en falso del realismo), el «realismo como subterfugio» (que un paradigma no realista quiera hacerse pasar por tal) y el «realismo críptico» (cuando, por elastización, el realismo se des–define)— se embarca en «una celebración demasiado pronta de una vuelta al realismo, o el bautismo precipitado de nuevos realismos» (Kohan, 2005:31). Efectuadas estas precisiones, el planteo le concede a la literatura argentina actual —y ésta sería su «inflexión particular»— la oscilación dentro de una serie de variaciones *no realistas* (es decir, no resueltas según la estética realista) sobre los tópicos del realismo. Pero la «inflexión particular» se disuelve en el módico catálogo de «operaciones narrativas»

que Kohan le asigna a una práctica estética: si sólo se trata de «la completa liquidación de la referencialidad» o de su correlato, una «acentuación destellante de la referencialidad» (Kohan, 2005: 33) que no hace más que liquidar cualquier verosímil realista, entonces toda la tradición se achata y muy poco distingue los intentos de la literatura actual de la desconfianza en la representación que instalaban las operaciones–Borges/Bioy ya en la década de 1940.

Por otra parte, si esta aproximación parece fracasar en la captura de la «inflexión» de la literatura del presente, no se trata sólo, como quiere Sandra Contreras (2006), de los alcances de la teoría del «tipo» al considerar los «realismos» actuales —el tipo como «lo promedial» versus el tipo como «excepcionalidad socialmente significativa»— sino quizá de un problema de protocolos. Formulada bajo los protocolos críticos del debate en el marxismo, la pregunta por el fundamento de la «tipicidad» no sólo resulta irrelevante frente al arte menos experimental —no hay «tipos» en *Los lemmings y otros*, a pesar del abandono a las certezas de un costumbrismo *aggiornado*— sino que obtura la lectura de una poética que apuesta a otro contacto con «lo real», a lo real en su carácter «singular». ⁹ Lejos de la tipicidad y a distancia también de la etnografía, *Literatura y otros cuentos* de Martín Rejtman explora una vía para el realismo que —además de un renovado esfuerzo crítico— exige la conexión entre la lógica del artefacto literario y cierta lectura de la ontología del cine. Esa dirección es la que explota el desarrollo de Graciela Speranza al describir los relatos de Rejtman desde la noción de «realismo idiota», porque se trata de una escritura que «busca un estado de gracia, una videncia, un contacto único y singular de lo real como idiota»; es decir —y aquí la perspicaz retoma de la ontología de Clément Rosset—, lo real «en su carácter insólito, singular, único, incognoscible, sin espejo y sin doble» (Speranza, 2006:26).

El vínculo entre el «plano» cinematográfico —exterioridad pura, sin profundidad, pura emulsión— y el «realismo de superficie» de *Literatura y otros cuentos* lo descubre el trabajo de Speranza y reaparece en las reseñas y lecturas críticas del libro.¹⁰ No obstante, esa relación podría profundizarse desde los apuntes que el propio Rosset le dedica al cine, una de las artes que —por su propia potencia expresiva, por su pulsión hacia el doble y la duplicación— parece afrontar las mayores dificultades para producir lo real. Según Rosset, el cine retiene dos vías —complementarias y concurrentes en un mismo resultado— que pueden permitirle evocar la singularidad de lo real. Por un lado, la de lo *fantástico*, no entendido como lo que contrasta con el curso ordinario de las cosas, sino más bien como «lo que es a la vez extranjero y presente, a la vez parte contradictoria y participante (...) [,] una extra-normalidad que arrastra con su estela los elementos, dejados intactos, de la normalidad habitual» (Rosset, 2007:65). Así concebido, lo fantástico cinematográfico tiene al muerto —el cadáver, que no difiere del «normal» más que por una impalpable modificación y no obstante es su otro radical— como figura ejemplar. Por otro lado, la pantalla dispone de una opción *realista* para captar los chispazos de lo real:

«e trata (...) de evocar un real que no solamente escapa a las representaciones convenidas en las que [el cine] se complace generalmente (y necesariamente), sino que además hace estallar la representación cotidiana que nos hacemos de lo real tal y como es efectivamente vivido y observado. La mirada del objetivo cinematográfico puede así lograr percibir e imponer al espectador la visión de una realidad que aquel todavía no ha visto, mientras que de hecho está allí inmerso durante su vida. Lo real aparece entonces como fantástico —y lo mismo toma un instante el rostro de lo otro como, en el cine fantástico, lo otro toma prestada la máscara de lo mismo— simplemente porque no había sido nunca antes percibido como tal» (Rosset, 2007:69)

Estas dos vías para la aproximación a lo real que Rosset le otorga al cine encuentran una traducción formal —es decir, en términos de estrategias textuales de (re) presentación— en una literatura que tiene a la superficie como ontología estética.

En principio, el eje del fantástico podría recuperarse a partir del modo en que los cuentos de Rejtman trabajan con la dominante del género —y la lectura permite además establecer un contraste fuerte con la poética de Casas—. Los textos de *Literatura y otros cuentos* ya no basculan entre la promesa del «giro» y su decepción, se deshacen de entrada del final como elemento organizador del relato. Si la historia termina cuando se deja de escribir, la dimensión temporal previsible para el género se altera —los cuentos usan un tiempo abierto, los hechos se van sucediendo en el presente de la enunciación— y esto impacta en la trama, que pierde importancia. Parte de la extrañeza que traen los textos de Rejtman se percibe en todo lo que los separa de aquel rasgo que remarcaba Piglia en sus «Nuevas tesis sobre el cuento»: «El relato avanza siguiendo un plan férreo e incomprensible y recién al final surge en el horizonte la visión de una realidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos» (Piglia, 1999: 115). Sin plan previo que re-presentar, sin fantasma por desenmascarar, otro tipo de sentido se expone, no el secreto del oráculo —cifrado en profundo— sino el de la pura experiencia ajena al juego del doble. Pero si los cuentos se entregan a una concepción menos formal de la intriga y «el» momento de la revelación se diluye, el prodigio no deja de aparecer insinuado, la revelación coagula en la forma insistente y precisa de una serie impar de «epifanías banales». ¹¹ En «Alpax», dos chicas fuman cada una su cigarrillo sentadas en la vereda, de noche, hasta que coinciden en la pitada y continúan la actividad sincronizadas. El protagonista de «Mi yeso», luego del fracaso en su esfuerzo por manejar con un sólo brazo, mira a la calle y ve pasar en el lapso de cinco minutos, casi como en un sueño, cuatro autos idénticos, color azul eléctrico. En «Literatura», la distancia geográfica y temporal que separa al narrador del recuerdo de su padre —al que no termina de reconocer en el presente, algo transfigurado por la operación de *lifting* en Venezuela— parece suturarse en el breve momento que ambos comparten en la piletta vacía de la casa que habitaron hace años. De esta manera, la fórmula oximorónica de la epifanía banal vuelve a la pregunta por la inten-

sidad en los cuentos de Rejtman y encuentra allí un modo de ese fantástico en el que Rosset vislumbraba un acceso a lo real: si las epifanías de *Literatura y otros cuentos* —escenas cuidadosamente construidas y de alto impacto visual— logran producir destellos de experiencia es porque captan lo cotidiano—insignificante en el instante fugaz en que, por una modificación mínima, no premeditada y casi imperceptible, se desenfoca levemente y se vuelve «otro», singular.¹²

La forma abierta de estos textos —que ya no exige ni espera Epifanía— habilita la ocurrencia de una constelación de operaciones narrativas convergentes, y el conjunto termina de consolidar el contraste con la estética de *Los lemmings y otros*. Si en los cuentos de Casas la elipsis interrumpía la linealidad de la cronología, suspendía la continuidad de una posible *bildung* —el tránsito de la niñez a la adultez y del pasado al presente—, en los de Rejtman la operación adquiere otro signo, quizá imprevisto. La escritura avanza cubriendo el blanco y deliberadamente exhibe las cicatrices de la elipsis en los insistentes cortes gráficos de un texto que se interrumpe y recomienza a cada página; pero desligados de la inminencia del cierre como frontera para el sentido, los huecos que cavan los cuentos no anhelan el pleno, no obstruyen o difieren la revelación, no extrañan —o extrañan muy poco— la lectura. A pesar de la compulsión por la elipsis, a la narración de Rejtman nunca parece faltarle nada y este rasgo en el nivel de la trama tiene un correlato en el de sus personajes y narradores. La crítica ya se ha referido al vacío de psicología de los sujetos rejtmanianos, actantes despojados de volumen interior,¹³ sin pasado ni futuro —y ajenos, por esto, a la melancolía que sofocaba a los de Casas—. En esta dirección, Speranza señala que en *Literatura y otros cuentos* «la narración avanza en el encadenamiento de acciones inconsecuentes, sin ningún vestigio de psicología», y da una fórmula precisa para caracterizar el punto en que la trama sintoniza con la realidad superficial de personajes y narradores: «superposición de fines absolutamente determinados y motivaciones ausentes» (Speranza, 2006:25). Ahora bien, una arista sobresale de los «narradores planos» de Rejtman que se traslada también a sus personajes y reenvía a la reflexión sobre el fantástico cinematográfico. Así concluye su relato el narrador de «Mi yeso»:

«El brazo sin yeso ahora lo siento más liviano, es como si ya no existiera la gravedad. Lo raro es que en lugar de haber ganado un brazo siento una pérdida. Algo se fue para siempre, algo irrecuperable. Toda la fuerza que desarrollé ya no tiene por dónde canalizarse, tengo más de la que necesito. Mi brazo pesa tan poco, está tan pálido, tan delgado... Es como si hubiera perdido todas sus cualidades, ya no lo reconozco, dejé de ser mí, es el brazo de otro» (LIT: 43)

El segmento actualiza una constante de la colección. Sin alimentar la promesa de un sentido lejano, *Literatura y otros cuentos* expone a sus actantes a un desfase respecto de la narración; otra vez, del mismo modo que en su peculiar variante de la epifanía pero ahora en el terreno de los sujetos, la prosa de Rejtman los desenfoca levemente, impide que se instalen con comodidad en la escena. Casi como ocurría

con la figura ejemplar del muerto en el desarrollo de Rosset, la extra-normalidad del narrador de «Mi yeso» lo devuelve a un orden cotidiano en el que, sin dejar de ser «sí mismo», ya no puede reconocerse, empieza a ser «otro».

La otra vía para la exploración de lo real en la lectura del plano cinematográfico de Rosset, la «realista» —que en su argumentación marcaba el pasaje de lo fantástico como real a lo real como fantástico—, también la sondean los cuentos de la colección. Al menos dos sectores de la experiencia contemporánea —ocultos e indiscernibles por y para la representación cotidiana— aparecen evocados como visión singular en los textos de *Literatura y otros cuentos*: el vértigo de las relaciones sociales y la emergencia de nuevos espacios urbanos en la ciudad informe. En cuanto al primero de estos aspectos, es notable la velocidad con que la prosa produce encuentros y desencuentros despojados de todo dramatismo sobre la misma superficie vacía de sentido —de *pathos*, de motivación—. Los personajes de Rejtman se cruzan siempre por primera vez en el relato —nunca el pasado le impone una causalidad exterior al chispazo azaroso y plano del vínculo, por eso el narrador de «Literatura» puede afirmar, sin caer en la paradoja o el absurdo: «Me siento extraño: estoy en la casa en la que nací, rodeado de mi familia más cercana» (LIT: 64)—; entran rápido en confianza —pero si «intiman» la intimidad les está vedada, de ahí que en «Alpax» el narrador pueda resolver sólo en una línea y sin ningún énfasis el intervalo sexual en el deambular ciego de uno de sus autómatas: «Daniel se ofrece a llevarla a su casa en la cuatro por cuatro. En el camino se desvían y entran a un albergue transitorio. La chica se va a eso de las tres» (LIT: 15)—; y se esfuman con la misma rapidez que los traía a la escena. Sólo con la notación de esa gramática de los cruces urbanos, formas simples que no hace falta completar —con la motivación que las vuelva inteligibles, asimilables, desde el faro del «giro»—, *Literatura y otros cuentos* evoca la idiocia de los flujos sin centro en la ciudad contemporánea, produce una visión de una cantidad de real superior a toda etnografía y a la abstracción en que incurre el impulso a la «tipicidad».

Por último, el relato más extenso de la colección —«Ornella»— podría leerse como una indagación estética sobre la nueva experiencia del espacio en la trama caótica y proliferante de la urbe actual, indagación que vuelve al eje de lo «informe» y también avanza desde una «puesta en escena» antes que de la «duplicación». Se trata de la fundación de un recinto ficcional que ausculta con notable eficacia una de las transformaciones de mayor alcance en la vida y el paisaje urbano:

«A mitad de semana, durante una cena en Hong Kong Gourmet, Luis les cuenta a Javier y a Victoria la idea que se le ocurrió casi en sueños: convertir el galpón en un multiespacio veinticuatro horas para todo tipo de shows y eventos, desde temprano en la mañana hasta tarde en la madrugada, y para todas las edades: desayuno-guardería, almuerzo-jazz, animación infantil, cena-tango o magia adulta, medianoche erótica y acto sexual en vivo». (LIT: 85)

Siempre compuesto y re-compuesto por la lógica del añadido, el reciclaje y la acumulación, el plan TodoShow y sus alternativas en el relato aparecen como una condensación sensible de algunos aspectos de lo que Koolhaas teorizara bajo la categoría de «espacio chatarra». Sinécdoque de una dinámica que socava las distinciones y la determinación —«mosaico»perfecto de lo desarticulado», para seguir con la lúcida sucesión de paradojas que dispara el ensayo-performance de Koolhaas (2006:2)—, el proyecto TodoShow recusa la planificación racional en el instante en que comienza a concretarse y muta en un omnívoro voraz que engulle cualquier medio disponible para sobrevivir:

«Al principio de la tercera semana instalan un Pago Fácil, una minicasa de cambio, fotocopiadora a monedas, tres cabinas de teléfono y servicio de fax, y Javier cierra trato con una cadena de lavanderías para instalar ocho lavarropas y cuatro secarropas en un rincón al fondo del local. La gente empieza a frecuentar TodoShow no sólo por los servicios y los shows, sino también para encontrarse con otra gente. El lugar se convierte en un verdadero centro comunitario». (LIT: 96)

Pero por encima de la sintonía con las coordenadas del desarrollo de Koolhaas, lo decisivo en «Ornella» es que el texto somete ese nuevo espacio que funda a los términos de su propia lógica narrativa. Los vaivenes de TodoShow, que por buena parte del relato aglutinan el azar de encuentros y desencuentros de los personajes, constituyen una prolongación espacial de la (anti)arquitectura que proponen los textos de *Literatura y otros cuentos*: el galpón-mosaico se expande sin foco de sentido que lo contenga (en Buenos Aires); si bien distribuye algunos destellos de intensidad, se diluye con el mismo vértigo que había insumido su «original» re-funcionalización; y se traduce y reinicia sin fin —primero en Brisbane, pero su virtual metástasis no se detiene porque «la idea es expandirse al resto de Australia (Sydney, Melbourne, Canberra, Perth, Cairns), Nueva Zelanda (Oakland, Wellington), Reino Unido, Canadá, Hong Kong, China, Singapur, Japón y Corea» (LIT: 105)—. Es decir, TodoShow se deja leer como el análogo espacial —el correlato «en el plano»— de un realismo de superficie, una vía más de concreción, de notable potencia ficcional en la radiografía del presente, del in-forme textual al que apuesta la poética de Rejtman.

Con estos argumentos y sobre todo desde el contraste con *Los lemmings y otros* a partir de la hipótesis de Piglia —la idea de que en el cuento el final o la Epifanía en tanto forma define la relación del relato con la experiencia— se podría volver sobre las ventajas de la categoría de «realismo idiota» acuñada por Speranza. Hay una literatura —la de Casas— que ante el vértigo espacial y temporal de la ciudad informe se refugia no sólo en el reflejo y el doble sino en el confort de una arquitectura gastada: eludidos los riesgos del presente con la finta de la melancolía, se trata de un realismo de ruinas y en ruinas. Y está la literatura de Rejtman, que se abandona a ese vértigo y abandona las certezas del final —del plan, del doble, de la etnografía—: realismo «experiencial» que se enfrenta al presente y le roba su clave.

Bibliografía

- Bataille, G.** (1991). «Informe». En *Documents (Réédition intégrale de la revue, Volume 1)*, París: Jean-Michel Place.
- Casas, F.** (2005). *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Contreras, S.** (2006). «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», ponencia leída en el VIº Congreso Internacional *Orbis Tertius* de Teoría y Crítica Literaria, «Las tradiciones críticas». La Plata, mayo. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>
- Derrida, J.**(2011). *Pasiones* (traducción de Horacio Pons).
- Deleuze, G. y Guattari, F.** (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Freud, S.** (1992). «Duelo y melancolía». En *Obras completas* (Vol. 14). Buenos Aires: Amorrortu.
- Kohan, M.** (2005). «Significación actual del realismo críptico». En *Boletín 12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, diciembre.
- Koolhaas, R.** (2006). «Espacio-chatarra». En *Otra parte*, n° 8, otoño.
- Lennard, P.** (2006). «Un Rejtman auténtico». En *Radar Libros*, 12 de febrero. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1956-2006-02-12.html>
- Pauls, A.** (2007). «Revancha». En *Otra parte*, n° 10, verano.
- Piglia, R.** (1999). «Nuevas tesis sobre el cuento». En *Formas breves*. Buenos Aires: Temas.
- (2010). «La narración como inminencia del cierre» (Entrevista de Marcelo Cohen). En *Otra parte*, n° 21, primavera.
- Rama, Á.** (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama
- Rancière, J.** (2006). «La política de la estética». En *Cuaderno Otra parte*, n° 9, primavera.
- Rejtman, M.** (2005). *Literatura y otros cuentos* Interzona.
- Rosset, C.** (2007). «El objeto cinematográfico». En *El objeto singular*. Madrid: Sexto Piso.
- Sarlo, B.** (2007). «La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías», en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Speranza, G.** (2006). «Por un realismo idiota». En *Otra parte*, n° 8, otoño.
- Terranova, J.** (2005). «Sobre *Los Lemmings y otros* de Fabián Casas». En *el interpretador*, n° 21. Disponible en: <http://www.elinterpretador.com.ar/21JuanTerranova-SobreLosLemmingsYOtrosDeFabianCasas.html>

Notas

¹ A las certezas de la etnografía que proclama Sarlo cabría oponerle las consideraciones de Derrida en *Pasiones* sobre la relación entre literatura y «secreto» (un secreto absoluto, irreductible, muy distinto al «enigma» o la «cifra» que tanto le preocupa al ensayo de la crítica argentina): «La posibilidad de la literatura, la autorización que una sociedad le otorga, la supresión de la sospecha o el terror a su respeto: todo esto va a la par con el derecho ilimitado a plantear todas las cuestiones, recelar de todos los dogmatismos, analizar todas las

presuposiciones, aunque sean las de la ética o la política de la responsabilidad. No obstante, [...] la autorización para decirlo todo reconoce un derecho a la no–respuesta absoluta, allí donde no podría ser cuestión de responder, de poder o de deber responder. [...] Hay en la literatura, en el secreto *ejemplar* de la literatura, una posibilidad de decirlo todo sin afectar el secreto» (Derrida, 2011: 62–63).

² ¿Por qué seguir pensando las relaciones entre arte y política –cabría preguntarle al esquema de Sarlo– en términos de una re–presentación más o menos «mediada»? Es desde esa concepción que su argumento desconfiaba de la potencia política de la literatura que ubica del lado de la «etnografía». En este sentido, uno de los teóricos que con mayor lucidez ha reconceptualizado esta tensión –Jacques Rancière– ofrece una alternativa que impactará en nuestro recorrido. Desde su perspectiva, el arte se emancipa y emancipa cuando renuncia a la autoridad del mensaje impuesto, a la explicación unívoca del mundo e incluso cuando se abstiene de *querer* emanciparnos. El arte es político –y en este punto Rancière se refiere a una «política de la estética»– si es capaz de distribuir y redistribuir tiempos y espacios, de encuadrar y reencuadrar lo visible y lo invisible, de reconfigurar la «división de lo sensible»: «las prácticas artísticas juegan un papel en la partición de lo perceptible, en la medida en que suspenden las coordenadas ordinarias de la experiencia sensible y reenmarcan la red de relaciones entre espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular» (Rancière, 2006: 3).

³ En el género la acción suele estar por encima de los personajes y esa prioridad no hace más que resaltar uno de sus atributos decisivos: la *intensidad*, que se opone a la naturaleza eminentemente extensiva de la novela. Al distinguir *nouvelle* de cuento, Deleuze y Guattari apuntan: «No es difícil determinar la esencia de la novela corta como género literario: estamos ante una novela corta cuando todo está organizado en torno a la pregunta, '¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?' El cuento es lo contrario de la novela corta, puesto que mantiene en suspenso al lector con una pregunta muy distinta: ¿qué va a pasar? Siempre va a suceder, a pasar algo. [...] En la novela corta nadie espera que pase algo, sino que ese algo ya ha pasado. La novela corta es una última noticia, mientras que el cuento es un primer relato» (Deleuze–Guattari, 2002: 198).

⁴ En adelante se emplean las siguientes abreviaturas para las obras del corpus, seguidas del número de página: *Los lemmings y otros (LEM)*; *Literatura y otros cuentos (LIT)*.

⁵ Sólo un breve repaso por algunas de las más ostensibles variantes del «abandono». En «Cuatro fantásticos» el giro se disuelve porque el texto yuxtapone cuatro bloques de relato, sin jerarquía, cada uno con su respectivo clímax –los sucesivos desenlaces de las relaciones amorosas de la madre del narrador–. En «El bosque pulenta» el punto del relato –la batalla entre bandas– está elidido y no hay posibilidad de recomponerlo. «Asterix, el encargado» plantea una posibilidad menos contundente: si el texto duplica la extensión promedio de los demás es porque difiere su cierre, lo obstruye con insistentes digresiones. La narración se lanza y re–lanza varias veces y, si encuentra su curso, lo hace por aproximación, por «tanteo». En la página 49, el texto adelanta: «Voy a contar cómo tuve mi único satori»; en la siguiente vuelve la promesa: «Les voy a contar la historia de Asterix, el encargado del edificio amarillo y de cómo tuve satori»; diez páginas después: «Llegamos al día en que tuve satori. Quiero contarlo de a poco, milimétricamente, como hacía mi mamá cuando me curaba el empacho» (LEM:

60). Finalmente, «La mortificación ordinaria» borra su clímax y lo reemplaza –en un montaje sin transición, que cambia bruscamente la perspectiva narrativa– con el de «otro» relato.

⁶ La fórmula surge del trabajo de Pauls, si bien su lectura avanza en otra dirección: «Plenitud original y desencanto, euforia y depresión: lo que está entre los dos polos –proceso, devenir, transformación– es tabú o indigno de relato. [...] En la huella de Borges, las biografías infames de *Los Lemmings* y otros detestan las soluciones de continuidad: prefieren compaginar en seco el fulgor de un acontecimiento inaugural del pasado con la mediocridad de un presente sin sangre» (Pauls, 2006: 2).

⁷ La hipótesis del «narrador melancólico» y su conexión con el «*acting referencial*» y la «*bildung astillada*» tiene como trasfondo una de las conjeturas de Freud sobre la variante «fallida» del duelo en «Duelo y melancolía» –y, no obstante, no se pretende una extrapolación violenta de las categorías del psicoanálisis a la literatura–. En ese ensayo, publicado en 1917, Freud explica el proceso que parte de la pérdida del objeto amado y culmina en el desdoblamiento destructivo del yo: «Hubo una elección de objeto, una ligadura de la libido a una persona determinada; por obra de una afrenta real o un desengaño de parte de la persona amada sobrevino un sacudimiento de ese vínculo de objeto. El resultado no fue el normal, que habría sido un quite de la libido de ese objeto y su desplazamiento a uno nuevo [...] [;] la libido libre no se desplazó a otro objeto sino que se retiró sobre el yo. Pero ahí no encontré un uso cualquiera, sino que sirvió para establecer una *identificación* del yo con el objeto resignado. [...] De esa manera, la pérdida del objeto hubo de mudarse en una pérdida del yo, y el conflicto entre el yo y la persona amada, en una bipartición entre el yo crítico y el yo alterado por la identificación» (Freud, 1992: 246–247).

⁸ Esa apropiación sigue los pasos del trabajo de Yve–Alain Bois, «The Use Value of Formless», introducción al volumen *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997. Allí la lectura de Bataille dispara un «volver a barajar las cartas en la lectura del arte contemporáneo» a partir de una «alteración de la grilla interpretativa» que plantea a lo «informe» como «operación»: «No es tanto un motivo estable al que podamos referir, un tópico simbolizable, una cualidad dada, como un término que nos permite operar cierta des–clasificación, en el doble sentido de un rebajamiento y un desorden en las taxonomías. Nada en sí mismo, lo informe sólo tiene una existencia operacional: es un performativo –como las palabras obscenas– y su violencia deriva menos de su contenido semántico que del mismo acto de su entrega. Lo informe es una operación» (Yve–Alain Bois, 1997: 18; traducción propia).

⁹ Vale la pregunta de Contreras (2006: 7): «¿será [...] que estos nuevos realismos suponen –exigen– no sólo una transformación de los modos de representación sino, antes bien, de la noción misma de real?». Sin embargo, la presente argumentación le apunta menos a la «noción misma de real» que al modo en que la crítica puede entender la relación del texto frente a «eso». De ahí el énfasis en la categoría de «protocolos», es decir, en los eslabones articulatorios entre las premisas de la teoría y el problema crítico.

¹⁰ Siempre desde la precisión etimológica de Rosset, Speranza encuentra las fuentes cinematográficas de la poética de Rejtman en la «comedia idiota» –«próxima al slapstick norteamericano, a la sucesión desbordante de enredos de Preston Sturges, a la determinación sin motivación de los personajes de Tsai Ming–Liang, o inclusive al humor de Tati» (Speranza, 2006: 25)–.

Y, con acierto, Patricio Lennard vuelve a insistir en el argumento al señalar que «*Literatura y otros cuentos* es una confirmación de esa poética de la superficialidad sobre la que Rejtman viene ensayando variaciones. Un libro en donde todo su instrumental [...] demuestra que es un error dividir al escritor del cineasta» (Lennard, 2006: 1).

¹¹ La categoría de «epifanías banales» constituye una deuda con las apreciaciones de Graciela Speranza, lectora atenta de los primeros borradores de este estudio a quien agradezco los generosos comentarios.

¹² Una consideración de la tradición del cuento fantástico en la literatura argentina excede los intereses y las posibilidades de este trabajo. La búsqueda que lleva al «fantástico» –siempre desde los presupuestos teóricos de Rosset– sólo intenta una caracterización más precisa de ese «realismo de superficie» que la crítica lee en Rejtman. De todas formas, las líneas previas sugieren una huella potente para aprehender aquello que singulariza a una poética: sin clímax, sin enigma, sin la tensión entre dos historias –pero tampoco apelando a la versión más moderna del cuento que, según Piglia, cifra la «segunda historia» en lo no dicho, el sobreentendido, la alusión–, estos textos logran sostener la tensión narrativa con una mecánica distinta a la del relato clásico, en la línea que fundan Silvina Ocampo, José Bianco y, obviamente, Borges y Bioy Casares.

¹³ A fines de la década de 1930 E. M. Forster leía el juego de personajes de la novela en términos de una dialéctica entre «planos» (flat) y «redondos» (round): «los personajes planos resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo, y están provistos de su propio ambiente: son pequeños discos luminosos de un tamaño preestablecido que se empujan de un lado a otro como fichas en el vacío o entre las estrellas; resultan sumamente cómodos» (Cf. E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, Barcelona, Debate, 2003, pp. 74–84). Cabría indicar la diferencia respecto de los «planos» en *Literatura y otros cuentos*: los personajes de Rejtman carecen de relieve psicológico, son nombres atados débilmente a un conjunto de acciones –nunca de «esencias» previas–; pero esto no los vuelve estereotipos fácilmente reconocibles sino que, al contrario, fortalece su singularidad, su carácter insólito, su idiocia (en la etimología primera).