

El autor desde el tiempo. Sobre *La ilusión de los mamíferos* de Julián López

 Ezequiel Pérez

Universidad de Buenos Aires/ CONICET
(Buenos Aires, Random House, 2018)

La ilusión de los mamíferos es la segunda novela de Julián López en la que se relata el encuentro amoroso entre dos hombres, uno de ellos casado con una mujer y dos hijos. Narrada por una primera y una segunda persona que reflexiona y le cuenta al amante qué significaron los domingos en los que los personajes construyeron –o intentaron construir– aquello que aparece terminado en las primeras páginas. La novela adquiere, en partes, un tono confesional que busca interpelar a un otro ausente. Lo que queda de los encuentros es la reconstrucción, el devaneo escritural sobre los restos del amorío, el detritus que busca recomponerse desde la vivencia sobre la cual el narrador vuelve una y otra vez. López escribe una novela de amor, ese género de tradición sinuosa, y pone en cuestión, sin moralizar ni subrayar, lo que ha quedado sedimentado por la normativa como “novela de amor”. Pero, sobre todo, López escribe una novela que aborda las diversas formas de la experiencia. Por eso no es extraño que, en constelación, se halle la muerte, esa otredad inenarrable, y el intento desesperado de volver aprehensible el vacío que se impone entre el cuerpo y la escritura.

Una de las escenas iniciales de la novela transcurre durante la infancia del narrador y se recupera desde el presente de enunciación. El escenario es el edificio de lo que fuera, en otro tiempo, el Hogar Obrero, “una tradición argentina que se estaba traicionando, o tal vez estuviera obedeciendo al destino común de toda tradición argentina” (López, 2018: 17). Este espacio se politiza mediante la parábola que comienza en el pasado del pasado y establece una regularidad que lo aúna con el presente: aquello que el narrador llama “tradición”. El protagonista visita a un amigo que vive en el Hogar Obrero y se inicia en el arte de la conversación y en el despliegue del lenguaje para llenar el espacio que separa los cuerpos y establecer una ligadura con el otro. Al amanecer, el amigo despierta al protagonista y juntos recorren los pasillos del edificio hasta la terraza: “Girábamos la cabeza para mirar todo el cielo que podíamos alrededor de la terraza y cuando dimos la vuelta completa y ninguno había encontrado ni la nube más insignificante mi amigo miró hacia el

este y volvió a hablar: en los días claros como hoy se puede ver Montevideo” (López, 2018: 23).

Construir un puente para avizorar una costa lejana: la escena de los amigos funciona como iniciación y clausura al mismo tiempo. El punto máximo de la experiencia, tal y como lo define el narrador, es aquel en el cual las palabras ceden su lugar al señalamiento: Montevideo. Como conquistadores que pegan por primera vez el nombre a la cosa y no pudieran hacer más que describir aquello que se señala: “Yo vi un monte”. El nombramiento clausura la vivencia para dar lugar al dominio de la palabra sobre lo que rodea al protagonista. Una escena que tiene su espejo y su contracara en el momento en que el amante construye un amanecer con un pomelo y un par de palitos chinos: “Creo que nunca logramos el efecto de un amanecer sobre la piel porosa de la fruta, creo que siempre se nos acalabraba la muñeca y nuestro planeta amargo caía en un agujero de negro desencanto” (López, 2018: 13). El intento desesperado de volver experiencia ese primer nombramiento está en la repetición que sostienen los amantes. Una repetición que se erige sobre el vacío, montando la fisura para atisbar el momento primigenio, aquel en que la sorpresa del descubrimiento se articula desde la reacción inmediata: “Yo vi un monte”.

La novela tiene una lógica episódica que alterna diversos momentos de la vida del protagonista y escenarios en los que ninguno pareciera imponerse al otro: el tiempo de la infancia y el de la muerte, el del aprendizaje político y sexual, la ciudad de Buenos Aires y Berlín, el adentro y el afuera del departamento en el que se encuentran los amantes; estos espacios aparecen en la novela como lugares de tránsito y están muy lejos de presentarse como opuestos. La escena de los amigos en la terraza del Hogar Obrero resulta fundamental por una razón: en ella pareciera desplegarse la poética de la novela; no en términos estilísticos, sino en la idea de representación que la atraviesa. En la novela de Julián López, recuperar los domingos en los que se ritualiza el encuentro con el amante se

convierte en el trabajo de un filólogo invertido: aquel que restituye el balbuceo que antecede a la articulación. Quitarle el significado a las palabras para que persista el ruido que las sostiene, insistir en la materialidad y, así, poner en jaque la extensión de su dominio:

Surrender, decía una tarjetita que circulaba en la casa de la gran abuela en los años de la infancia ¿Qué quiere decir surrender, gran abuela? Y la vieja soltó las amarras de su rodete, la forma única en que la conocíamos, y el gran pelo blanco se montó a ella como una cascada que la hacía mujer ante mis ojos por primera vez. Creo que la madre de mi padre no respondió hasta que estaba muriéndose en su cama y me pidió que acercara el oído a su boca, delante de todos, y susurró una oración corta y absolutamente incomprensible. (López, 2018: 35)

En un comentario al clásico ensayo de Foucault sobre la muerte del autor, el filósofo italiano Giorgio Agamben reconoce la presencia de la función autor en lo que denomina “gesto” y me parece que este concepto puede ayudar a entender lo que está en juego en la novela de Julián López:

Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir, entonces, que exactamente igual que el infame, el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central. (Agamben, 2005: 87)

La ilusión de los mamíferos es una novela luminosa, pero de una luminosidad oscura al ahondar en la gestualidad que sostiene los coletazos del lenguaje. La verosimilitud misma se pone en crisis: el ritual de los amantes, el encuentro que se da en medio de los signos de la clase media porteña y se despliega en las tazas de té, en la vajilla suntuosa como ornamento que pareciera evidenciar el procedimiento de aquel ritual, en los discos, en los libros y en los hilos que sostienen aquello que el narrador identifica con la idea de amor. Incluso el día elegido para el encuentro: ¿domingo? ¿existe un día menos conveniente para que un hombre casado y con dos hijos se ausente de casa para pasar la jornada completa con su amante? El relato se instala en la incomodidad y precariza su andamiaje, como si también se balanceara al borde de la terraza y dejara sus últimos balbuceos incomprensibles para interpretar el abismo. “No tengo nada para contar ¿y

qué?” (López, 2018:41) Aquello que, según Agamben, aparece inexpresado en todo acto de expresión, en la novela de López se vuelve ineludible ¿Hay algo que se pueda contar? Lo que se puede contar es el gesto a través de la estela que deja cualquier vivencia.

Buenos Aires es el cúmulo de las diversas temporalidades que conviven en los detalles de una ciudad que se ha convertido en la repetición de otras capitales del mundo. Es en el plano de la temporalidad donde la ciudad encuentra su posibilidad de ser Buenos Aires: “la ciudad silenciosa era el paraíso perdido, un sitio atravesado de algo que una vez hubo y no iba a volver por el frenesí de las constructoras y el fraude inmobiliario” (López, 2018: 81). En el mismo orden, la coincidencia de temporalidades diferentes es tal vez el único modo en que los amantes tienen de encontrarse. Fabricar una sincronía: “Éramos la época más encarnada de nosotros, el cruce de destinos modestos, solo una vez en la semana, una apostilla extraordinaria en la sucesión gris de los días” (López, 2018: 33). La novela de Julián López intenta reponer el derrumbe de una temporalidad lineal que se moldea al ritmo ritual de los domingos.

Quiero recuperar una última escena: en un momento el protagonista visita la casa del hombre con quien ha compartido los domingos y conoce por primera vez a la esposa. En el patio juega el amante con sus hijos mientras él los ve a través de la ventana. En el living, el protagonista encuentra arriba de la mesa ratona un ejemplar de la poesía completa de Biagioni. El tiempo transcurre lento frente a esa mujer que lo incomoda y lo deja sin palabras. Apenas balbucea unos versos: “Mi sombra, mi pasión, mi razón, mi relámpago” y luego vuelve sobre su propia vivencia de lectura: “mientras pasaba las páginas tenía la fantasía de que iba a su casa y me servía scotch de una de esas whiskeras de cristal labrado, la mano llena de anillos de piedras negras. Una tontería, llegué tarde, esa es una costumbre de la casa” (López, 2018: 122).

En *La ilusión de los mamíferos* se cuenta la experiencia de haber llegado tarde. Dificilmente esta pueda ser una novela que transcurra en otro tiempo que no sea el nuestro; un tiempo en que aquello que conocimos como Buenos Aires se diluye todos los días y lo único que queda es la estela de su temporalidad. Como en el poema “Decir” de Amelia Biagioni: “Donde más digo menos digo/ Y si porfío sin cambiar de elán o polo o centro/ enrosco ablando borro lo ya dicho. /Porque decir es un rayo y su sombra” (Biagioni, 2011: 345).

Bibliografía

- » Agamben, Giorgio. "El autor como gesto". *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- » Biagioni, Amelia. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- » Lopez, Julián. *La ilusión de los mamíferos*. Buenos Aires: Random House, 2018.

