





Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS



La manifestación de la huella a través de los espacios narrativos.

Una lectura de *Nanina* de Germán García.

Trabajo final

Licenciatura en Lengua y Literatura Castellana

Facultad de Lenguas - UNC

Dirección: Dra. Alicia Vaggione

Codirección: Lic. María Soledad Boero

Adriana Collino

Córdoba, 2013

Agradecimientos

A la Dra. Alicia Vaggione y a la Lic. María Soledad Boero por sus consejos, ayuda y orientación en este trabajo.

A las profesoras del PROHUM FL por su colaboración permanente.

A las profesoras de la Facultad de Lenguas por sus enseñanzas.

A mis amigas y compañeras por sus palabras.

A mi familia.

Índice

Introducción.....	5
I. <i>Nanina</i> , la Novela	
I.1. Creación e Impronta.....	7
I.2. Estilo narrativo y Estructura.....	10
II. Espacios y Huellas	
II.1. Espacios Narrativos.....	13
II.1.1. identificación y análisis de los espacios.....	15
II.2. Huellas.....	20
II.3. Espacios y huellas, características compartidas.....	23
III. Lectura analítica	
III.1. Lectura deconstructiva de espacios y huellas.....	26
III.2. Relación Espacios-Huellas-Identidad.....	32
Conclusión.....	36
Bibliografía.....	39

Introducción

La novela *Nanina* genera interrogantes desde su creación hasta el momento posterior a su lectura. La irregularidad de la estructura nos lleva a reflexionar acerca de lo que significó el impacto de este novedoso recurso entre los lectores de la época (1968), en el marco de un contexto social y político controvertido.

El corpus investigativo y analítico existente sobre esta novela es escaso, contamos con un trabajo de Mariano Oliveto¹ en el que formula una tesis sobre crecimiento, saber y sexualidad, además de unos cuantos reportajes a Germán García y algunas menciones que la ubican como la iniciación de una época de rebeldía en la literatura argentina (final de los años '60 y comienzo de los '70) pero en general, la novela no ha sido tomada en cuenta para otras investigaciones. El mayor impacto en la crítica fue producido por su situación judicial.

Nuestro interés reside básicamente en la escritura y sus aspectos destacados que se traducen, en nuestra interpretación, en espacios narrativos cargados de contenido semántico donde la huella del narrador-protagonista se manifiesta dando lugar al formato autobiográfico de la obra.

Para comenzar nuestra investigación fue necesario introducirnos en la historia de esta novela desde su publicación y los distintos momentos por los que fue transitando después de su edición, sometida a la crítica y a la censura. En el primer capítulo exponemos a modo de presentación estos aspectos, junto al análisis y descripción de su

¹ Mariano Oliveto: Doctor en Letras de la Universidad de la Pampa, investigador del CONICET, autor de la tesis *Los caminos de Nanina: sexualidad y saber; claves para un sujeto en construcción* (Revista *Orbis Tertius*, 2011, XVI, p. 17).

estructura. El segundo capítulo lo dedicamos a lo que en nuestra lectura son los recursos destacados en la escritura de *Nanina*: los espacios, su definición y transformación como categoría operativa en la Teoría Literaria, y su presencia y descripción en la novela, identificando a cada uno de ellos y estableciendo su contenido semántico: la huella, su definición e identificación pormenorizada en la novela. Finalmente el tercer capítulo lo dedicamos a la lectura interpretativa de *Nanina*, intentando justificar, mediante un ejercicio deconstructivo, la manifestación de la huella del narrador-protagonista a través de los espacios narrativos y relacionando su presencia al género autobiográfico.

Nuestro trabajo de investigación utiliza nociones provenientes de la Teoría Literaria desde una lectura que toma postulados de la deconstrucción² y pretende dar cuenta de los huecos que deja el posicionamiento de la clasificación jerárquica en la identificación de los elementos. Para ello nos valemos de las definiciones de Carmen Bobes, quien nos brinda herramientas estructurales en torno a la categoría de espacio y algunos conceptos teórico-filosóficos de Emmanuel Lévinas y Jaques Derrida, además de las imágenes poético-filosóficas de Gastón Bachelard. Para armar la estrategia de lectura recurrimos a la interpretación acerca de la deconstrucción de Manuel Asensi Pérez, exégeta y alumno de Jaques Derrida.

² La deconstrucción nace como crítica al estructuralismo e intenta desafiar los referentes pre establecidos, desarmando y desplazando estructuras, de manera que se generen otros significados diferentes a los conocidos. Jaques Derrida toma la traducción alemana del lenguaje Heideggeriano *Destruktion* y recupera por cuenta propia la noción de deconstrucción, interpretando que la significación de un texto (ensayo, novela, artículo de periódico) es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, y no la referencia a las cosas que ellas representan fuera del texto. (Derrida, 1998).

Capítulo I – *Nanina*, la novela.

Volver por este tren hacia el pasado e inventar lo que no podría existir de otra manera. (Nanina, p.70)

I.1 – Creación e impronta

Nanina fue publicada por primera vez en agosto de 1968 y es la novela de iniciación del escritor y psicoanalista Germán Leopoldo García³, un juninense que por entonces tenía 22 años y la influencia de las lecturas de autores como Henry Miller, Jack Kerouac, Witold Gombrowicz y Macedonio Fernández, entre otros. La novela nació en el fragor de las tertulias literarias de grupos de escritores que se reunían a intercambiar sus propios textos, hasta llegar a las manos de un joven y consagrado Rodolfo Walsh que dio su aprobación y su elogio (García, 2012). La editorial Jorge Álvarez se ocupó de su publicación y en los dos meses siguientes los lectores demandaron la realización de cuatro ediciones, hasta que a fines de octubre del mismo año fue prohibida por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía. Los motivos de su censura eran contradictorios pero se sintetizaban en lo que el censor llamaba

³ Germán Leopoldo García nació en Junín (Pcia. de Bs. As.). Publicó las novelas: *Nanina* (1968), *Cancha Rayada* (1970), *Vía Regia* (1975), *Perdido* (1984, España), *Parte de la Fuga* (2000) y *La Fortuna* (2004). Se formó en psicoanálisis junto a Oscar Masotta y participó en la fundación de la Escuela Freudiana de Buenos Aires (1974) y en la Escuela Freudiana de Córdoba (1978), residiendo en España prosiguió su formación con integrantes de la Escuela de la Causa Freudiana (París, Francia). Entre sus ensayos se pueden mencionar: *Macedonio Fernández, la escritura en objeto* (1975), *La entrada del psicoanálisis en la Argentina* (1978) *Psicoanálisis, política del síntoma* (1980), *Psicoanálisis dicho de otra manera* (1983) *Gombrowicz, el estilo y la heráldica* (1993) *El psicoanálisis y los debates culturales* (2005), *Fundamentos de la clínica analítica* (2007) Perteneció a la dirección de Los libros y de Literal, en la actualidad dirige la revista Descartes y la colección Anáfora de la Editorial Atuel. (Fundación Descartes, 1993).

obscenidad, provocada por el lenguaje soez y la incoherencia narrativa (Samora, 2005). Hasta ese momento el público y la crítica habían recibido a la novela como una novedad que venía a romper el canon impuesto por la literatura de la época, (Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges) los cuentos de palabras medidas y la estructura perfecta que respetaba sin distracción las unidades aristotélicas (Piglia, 2012) pero a partir de su desaparición de las librerías la crítica modificó su opinión y se adecuó a las tendencias marcadas por el censor.

El escritor y los editores fueron sentenciados a dos años de prisión que después de una apelación terminaron siendo seis meses en suspenso y por entonces la novela solamente podía conseguirse en Uruguay con la faja de “Prohibida en Argentina” (Samora, 2005).

En 1969 Germán García publicó *Proceso a Nanina* donde por medio de una compilación de artículos de diarios y revistas pretendía evidenciar el cambio que había experimentado la prensa crítica respecto de su primera novela.⁴

En lo sucesivo *Nanina* se volvió un libro inhallable en el territorio argentino hasta que en 1985 la editorial Larumbe, publicó en Buenos Aires una quinta edición que fue ignorada por la crítica (Samora, 2005).⁵

Las razones expuestas por el censor en su prohibición coincidían con el nacimiento de una escritura de vanguardia en Argentina que pretendía diferenciarse del *boom latinoamericano* y que estaba inspirada en múltiples teorías y movimientos estéticos e ideológicos surgidos a finales de los años 50 y principios de los 60 en Estados Unidos y Europa. *Nanina* recibió la influencia, como ya señalamos, de obras de los iconoclastas Jack Kerouac y William Burroughs que hicieron famosa a la

⁴ Como ejemplo de la crítica de *Nanina* se sugiere revisar publicaciones de la época (1968-1969). <http://bibliotecadelcentrodescartes.blogspot.com.ar/2012/06/de-archivo-nanina.html>

⁵ La sexta edición es reciente (febrero de 2012) e integra la *Serie del Recienvenido* dirigida por Ricardo Piglia, Fondo de Cultura Económica.

generación *Beat*⁶ en Estados Unidos; del escritor Henry Miller y también del polaco Witold Gombrowicz, exiliado en Argentina hasta mediados de los años '60 (García, 2007), además de nutrirse del inmenso caudal postestructuralista que comenzaba a desarrollar teorías buscando romper la hegemonía del estructuralismo reinante hasta comenzada la década del '60.

Las palabras de Juan Mendoza en la edición facsimilar de *Literal* muestran el impacto que significó esta nueva forma de escritura en la época:

En el centro de las post-vanguardias criollas de los 60 y 70, quintaesencia del decadentismo que se desmarcará del *boom latinoamericano*, revulsiva apertura de compuertas en las represas de energías de la literatura, uno de los aportes más radicales impone por entonces el “desborde del canon” que gravitará en todo el *fin de siècle* argentino y se precipitará incluso sobre el clima novosecular. Todavía hoy banco de pruebas clandestino en el que se calibran las nuevas escrituras, puerta de acceso alternativa a la tradición literaria, verdadera línea de fuga para las esquematizaciones binarias y las oposiciones irreductibles, matrices de una nueva forma de narrar la historia sin referentes.

(Mendoza, 2011, p. 19)

Nanina es un antecedente de lo que será más adelante el movimiento literario integrado principalmente por tres jóvenes escritores: Germán García (*Nanina*), Luis Gusmán (*El Frasquito*) y Osvaldo Lamborghini (*El Fiord*) que fundan la revista *Literal* en 1973 (Quiroga, 2009). La publicación surgió como un intento de ligar la política a la literatura pero pensada desde una subversión de las formas: no una literatura política sino una política de la literatura, donde el placer residía exclusivamente en la

⁶ Se denominó *Generación Beat* a un grupo de escritores estadounidenses que en la década de los años '50 integraron un movimiento cultural caracterizado por el rechazo de los íconos clásicos de la sociedad norteamericana, la defensa de la libertad sexual, el uso de drogas y el estudio de la filosofía oriental. Este fenómeno da lugar al surgimiento del movimiento *Hippie*. Sus principales exponentes fueron Jack Kerouac, (*En el camino*, 1957), William S. Burroughs (*El almuerzo desnudo*, 1959) y Allen Ginsberg (*Aullido*, 1956), entre otros (Mendoza, 2011).

interpretación de las letras. A semejanza de la revista francesa *Tel Quel*⁷ en su segunda etapa, *Literal* incursionó en la mezcla de la práctica literaria y la teoría con una marcada tendencia hacia la psicología lacaniana (Mendoza, 2011, p. 9).

I.2 – Estilo narrativo y estructura.

Para ingresar en el análisis de *Nanina* es necesario mencionar que su escritura comparte la forma de pastiche de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (Mendoza, 2011, p. 8), una obra representativa del *Pop Art* de los años '60, editada en 1968 al igual que *Nanina* y en la misma Editorial. A diferencia de ésta, la novela de García carece de referentes e íconos y apela a la exaltación del Yo como único referente (Mendoza, 2011, p. 8) en el que pueden reconocerse el protagonista- narrador y los hipotéticos lectores.

La obra muestra el crecimiento físico, psicológico y social de un personaje en su contexto, desde la niñez hasta la adultez a través de la escritura autobiográfica (Idez, 2012).

Respecto del género puede decirse que pertenece al *bildungsroman* o novela de aprendizaje (Idez, 2012).

⁷ *Tel Quel* era una revista y también el nombre de un grupo de escritores que ejercieron una gran influencia sobre la vida intelectual francesa. La revista fue fundada por la editorial Éditions de Seuil en 1960 con la participación de Philippe Sollers, Jean-Edem Hallier, Jean-René Huguenin, Jean Thibaudeau, Renaud Matignon. En 1963, la desaparición accidental de Huguerin y la ruptura con Hallier, provocaron una orientación que se suele llamar “formalista”, bajo los auspicios de Sollers, Ricardou y Jean-Pierre Faye: se vincula a las experiencias extremas de la literatura de escritores como Sade, Lautréamont, Bataille y Artaud. Desde 1967 se esboza una nueva etapa llamada “teórica”, con la inspiración de escritores como Derrida y Lacan, y la participación de numerosos autores: Marcelin Pleynet, Julia Kristeva (esposa de Philippe Sollers desde 1967), Guy Scarpetta, Denis Roche, Jacqueline Risset, Roland Barthes, Michel Foucault, Umberto Eco, Gerard Genette, Jean-Luc Godard, Bernard-Henry Lévy. Los acontecimientos de 1968, (La primavera de Praga, el Mayo francés y la Revolución cultural china) generan la tercera etapa llamada “maoísta” que produce una actitud de apertura política y una vuelta a los textos. En 1982 la revista desapareció (Gallardo Paúls, 2012).

El título que el autor da a la novela evoca a una mascota que es mencionada al inicio y que dispara el camino del protagonista a través de su destino a partir de la muerte del felino.

Nanina está escrita en primera persona y se divide en dos únicos capítulos denominados *Lo otro* y *Buenos Aires*. Estos nombres no responden a una estructura organizada sino que están impuestos en forma arbitraria para establecer una pausa en la mitad de la novela. La división no cumple ningún papel descriptivo, ni organizativo respecto de una u otra de las partes (*Lo otro* y *Buenos Aires*) sino que se va construyendo por manchas de recuerdos que la memoria va dictando a la escritura para conformar una autobiografía no cronológica; respecto a su escritura Germán García señala:

... éramos muy espectadores de cine de arte, y una cosa que me gustaba del cine era el contracampo. Primero alguien está en Buenos Aires, después ponés una escena del campo. La secuencia argumentativa de *Nanina* no era muy interesante: cómo alguien pasa de ser un púber a ser un adolescente, y cómo en ese trayecto va surgiendo un pasado infantil. Necesitaba darle un ritmo que para mí mismo fuera legible. El libro no tiene una estructura novelística. Es algo que aprendí de Henry Miller... Miller me enseñó a sacar agua de las piedras. Si no tenés qué escribir, escribís: “no se me ocurre nada”. Sacar algo de nada. Eso da un efecto de escritura automática pero no es escritura automática: es divagar.

Germán García⁸

La falta de linealidad y las secuencias contrapuestas consiguen que el protagonismo se dispare a través de los nombres de los dos capítulos que consecuentemente nombran lugares o espacios. *Lo otro* y *Buenos Aires* abren el camino a una historia sin referentes donde lo único destacado son los espacios; de allí han de

⁸ Germán García para Revista Ñ, abril de 2012.

surgir: la configuración de la casa familiar, las pensiones, las calles de Junín y de Buenos Aires, el taller, la cárcel y el campo; lugares donde el narrador-protagonista va dejando sus pasos a través de la novela.

Capítulo II – Espacios y huellas.

Todo es empuje interno, intimidad físicamente dominadora. El nido es un fruto que se hincha, que presiona sobre sus propios límites.

Gastón Bachelard

II.1 – Espacios narrativos.

La Teoría Literaria ha señalado, durante mucho tiempo, al espacio narrativo como una categoría instrumental y secundaria, o como mero soporte de la acción. Recién a mediados del Siglo XX el espacio comienza a ser problematizado mediante una proliferación de teorías, destacándose por su importancia los aportes de Mijail Bajtín y Iuri Lotman. El primero asociando la categoría de espacio a la de tiempo en la figura del Cronotopo, donde ambas se presentan como una unidad indisoluble; en palabras de Mijail Bajtín:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín, 1989, p. 237-238).

Por su parte Iuri Lotman concibe al espacio (*topo*) en su expresión artística como modelo de representación del espacio universal:

Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una “imagen del mundo”, un modelo ideológico global propio de un tipo de cultura dado (Lotman, 1973, p. 272).

Es necesario mencionar el aporte fenomenológico de Gastón Bachelard que define al espacio desde la concepción de lugar primario o hábitat y las posibles interpretaciones imaginarias que éste genera en el hombre por su condición de tal. En palabras de Bachelard:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación... Concentra el ser en el juego interior de los límites que protegen (Bachelard, 2000, p. 28).

Hacia fines del siglo XX, específicamente en la década de los años '80 el postmodernismo renueva el concepto de espacio recurriendo a la multidisciplinariedad, es el caso de Edward Soja⁹ creador de la tesis del Tercer Espacio.

El tercer espacio es definido como un lugar de intercambio entre diferentes dimensiones. Su concepto surge de la suma de los espacios tradicionalmente definidos; el espacio físico o material (percibido) y el espacio mental (concebido), este tercer espacio se define como vivido e incluye no solo lo experimentado sino también lo imaginado.

En palabras de Edward Soja: “Los espacios pueden ser reales e imaginados. Los espacios pueden contar relatos y desvelar historias. Los espacios pueden ser interrumpidos, apropiados y transformados a través de la práctica artística y literaria.” (Soja, 1997).

La tesis del tercer espacio de Soja rompe con las dualidades de oposiciones estudiadas tradicionalmente: material/ideal, social/histórico, real/imaginario para

⁹ William Edward Soja nacido 1941, en el Bronx (Nueva York), EE.UU, es un político posmodernista geógrafo y urbanista de la facultad en la UCLA, donde es Profesor Distinguido de Planificación Urbana, y de la London School of Economics. Sus primeras investigaciones se centraron en la planificación en Kenia. Además de sus lecturas feministas de América cultural, el teórico Bell Hooks (b.1952), y el francés Michael Foucault (1926 - 1984) su mayor contribución son sus estudios acerca de la teoría espacial y el campo de la geografía cultural, a partir de la obra del sociólogo marxista francés Henri Lefebvre (1901 - 1991), autor de La Producción del Espacio (1974). Soja ha actualizado el concepto de la triada espacial con su propio concepto de la ordenación del territorio trialectics que incluye thirdspace, o espacios que son reales e imaginarios (Albino, Barsky, Geographics, 1997).

configurar un espacio basado en la alteridad, un espacio otro. La obra de Soja es una continuación de los estudios de Henry Lefebvre¹⁰ y de su texto *La producción del espacio* (1974).

De acuerdo a lo mencionado el espacio ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, pensamientos y disciplinas, de manera que la posibilidad de una definición concreta acerca de esta categoría encuentra su revés en su naturaleza heterogénea y abstracta, y sus posibles conceptualizaciones estarían, la mayoría de las veces, en relación y/o comparación con otras categorías o surgen como resultado de la percepción del narrador o en relación con los objetos y personajes que los habitan. Como señala Carmen Bobes: “En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato...” (Bobes, 1993, p. 174).

En este trabajo y a los efectos del análisis de la novela *Nanina* nos interesamos en la percepción (real o imaginaria) que el narrador hace de los espacios y la relación de los personajes con el medio que habitan como resultado de lo vivido.

II.1.1 Identificación de los espacios.

En toda narración los espacios cuentan con un presentador, que es el que ubica al protagonista en el medio que habita. En el caso de *Nanina*, su género autobiográfico exige que el papel del presentador reúna al narrador-protagonista en una sola persona. La percepción de los espacios que experimenta este presentador tiene carácter subjetivo

¹⁰ Henri Lefebvre (n. 1901 en Hagetmau, Landas, Francia; m. 1991) fue un filósofo marxista francés, además de intelectual, geógrafo, sociólogo y crítico literario (Geographics, 1997).

y valor testimonial, y la relación con esos medios resulta de la suma de los acontecimientos vividos en cada uno a través de su propia historia.

Hemos mencionado en páginas anteriores que la estructura de la novela está basada en dos capítulos que llevan el nombre de espacios, designados por el narrador como *Lo otro* y *Buenos Aires*, el primero de ellos evoca al pueblo donde nació y creció el protagonista: Junín, y el segundo a la ciudad de Buenos Aires donde emigra en su adolescencia. Cada uno de estos espacios al igual que los subespacios contenidos por éstos, aparecen descriptos por el narrador como funcionales y como generadores de sensaciones, es decir, lugares que benefician o entorpecen sus acciones y alimentan sus sueños y vivencias. La elipsis en la designación del pueblo demuestra un marcado rechazo a ese lugar que por origen y nacimiento le pertenece naturalmente como territorio, un ejemplo de ello son los intentos desesperados de Leopoldo de huir de su casa, de Junín y de su destino pueblerino durante toda la novela: “-Junín- dije yo, siempre dispuesto a nombrar lo que menos me gustaba.” (p. 44). “Entonces hay que irse para siempre de Junín...” (p. 175).

No existe en el narrador una actitud de apropiación completa, voluntaria y conciente del espacio al que pertenece naturalmente, pero tampoco hay un despojo absoluto. De igual manera, el espacio Buenos Aires con el que pretende reemplazar a su lugar de origen no se muestra como lugar reterritorializado o destino definitivo. “Éste tu corazón que no es el tuyo no sirve para la ciudad, es un corazón para los fideos del domingo, para la vida y el llanto; no para el mundo, no para la vida de la ciudad” (p.18).

Cada juicio o expresión emitidos a lo largo de la novela acerca de los espacios permanece suspendido en una situación de indefinición, espera y diferimiento, tema que ampliaremos más adelante.

Los dos espacios mencionados que aparecen en la estructura externa de la novela encierran desordenadamente una serie de espacios que los componen y que son escenario de las acciones del protagonista, requiriendo del esfuerzo de una lectura casi intuitiva e imaginativa por parte del lector para ubicar las escenas en un lugar o en otro.

Uno de los lugares más importantes mencionados en la novela es la casa paterna que está descrita como un ambiente negativo, disparador de la fuga del protagonista, aunque pueden encontrarse en la escritura algunas escenas que la rescatan en su función de hábitat primero. Esta indefinición/contradicción respecto a la actitud de apropiación puede verse en algunas citas de la novela:

 Mi casa se asemeja a un hospital, un pasillo largo con puertas a ambos lados. (p.56). Con solo contemplar la casa vieja, el mundo carece de explicación. (p. 71). Todo era distinto a pesar de las goteras de la pieza (p. 69). Por la ventana enrejada se veía la planta de naranjas enanas que había en el patio... La cama grande estaba sin arreglar y ésa era la única pieza de la casa. Una cama en cada rincón y la mesa del comedor junto a la cama grande. (p.101)...Blanca tuvo un comedor con un juego de sillas tapizadas compradas a plazo en lo de Beslan (un hombre al cual Antonio le dio una trompada para que no fuera a cobrar más...) (p. 101). Mi casa se reducía a la comida y la cama y sus otros significados se desvanecían en una sola y creciente aversión. (p. 159). Siempre se vuelve a la casa, según se dice. Esos es lo peor (p. 165). Recuerdo de qué manera las figuras del techo podían cambiar el significado de una tarde estéril por la lluvia que sonaba afuera y nos encerraba en la protección de la casa (p. 172).

La memoria describe a la casa como lugar adverso pero la reactualiza en el presente de la escritura rescatando su función de nido al que siempre se vuelve, el lugar que alberga los sueños de la infancia y el que protege de las inclemencias del afuera, más allá de su configuración sencilla y de las situaciones de angustia vividas en su interior. En palabras de Bachelard:

La casa-nido no es nunca joven. Podría decirse que es el lugar natural de la función de habitar. Se vuelve a ella, se sueña en volver como el pájaro vuelve al nido, como el cordero vuelve al redil. Este signo del retorno señala infinitos ensueños, porque los retornos humanos se realizan sobre el gran ritmo de la vida humana, ritmo que franquea años, que lucha por el sueño contra todas las ausencias. Sobre las imágenes relacionadas con el nido y la casa, resuena un íntimo componente de fidelidad. (Bachelard, 2000, p. 99).

La casa de los abuelos por su parte establece el lugar de refugio, de contemplación, es la cuna de la moral y las obligaciones.

Pasé mucho tiempo en la casa de mi abuela... Era un barrio de pocas casas bajas, con extensiones de tierra arada y montes de sauces y acacias. Por las tardes llegaba la catequista...me escapaba, que rezara mi abuela... Dormíamos todos en la pieza grande. En la pieza chica había un sofá por si algún día llegaban visitas (p. 75).

El campo es el lugar de las aventuras y los juegos, es el espacio que se abre a la libertad y que conjuga la infancia con el despertar a la adultez. En la escritura se describe como una manifestación de los sentidos porque es donde el divagar del narrador –protagonista abunda en párrafos líricos.

Nanina, sol y siesta son nuestra sagrada trinidad y aquí un baldío donde la pelota corrió kilómetros interminables... (p. 13). El olor de la tierra y esas extensiones húmedas de campo, las noches en que mirábamos la luna. ...El gorrión en la planta, serio, a la espera de nuestras piedras. Las sandías con sus panzas verdes esperando el robo. La siesta de sol cómplice... (p. 51).

El taller es un espacio alternativo, un lugar de compromiso y aprendizaje. Es transitorio.

No hay salida en el mar flotante de la Berco...Y aunque quería ser más grande y escapar cada tarde cruzaba la calle 9 de Julio hacia el taller (p.154). El taller no tiene treguas, es un continuo, y desde allí flotamos en una realidad imposible de ser abarcada en su totalidad... (p. 155). Entonces el taller sin más que sus propias paredes grasientas, sus bordes agudos, sus guinches, sus chistes repetidos, sus mamelucos, sus motores, tarjetas y encargados. La mecánica me gustaba pero el taller no. (p. 160).

Las pensiones son lugares miserables y transitorios donde se goza de la libertad que no se disfruta en la casa.

El hotel era un amontonamiento de escalones, muebles sucios, penumbras y ladrillos viejos con revoques carcomidos (p. 32). Nada especial, simples escaleras carcomidas; la pieza, comprobé, estaba apoyada en una azotea (p. 34). La pensión tenía ese alambrado a través del cual se veía una ciudad cuadrículada por el óxido (p. 225). Nuestras piezas, por las noches, frente al espectáculo del cielo eran el desamparo mismo. Puertitas de chapa y ese baño con el calefón a alcohol se incendiaba largando llamas azules por arriba de la puerta... (p. 226).

En determinado momento de la vida del protagonista, específicamente con el nacimiento de su hijo, la pensión va transformándose en el nido que él mismo modela¹¹. (Bachelard, 2000, pág. 101)

El quinto piso con una pieza con vitrales para nosotros... en la cocina de la pensión de la calle Corrientes al 1400. p. 279. Luego pintar la pieza, luego comprar un biombo, una cuna que se alarga hasta un metro ochenta, un corralito hilos de nylon trenzado para que aprenda a sostenerse de pie. Caso de pareja con hijo. Una foto, unas cuantas felicidades automáticas. P.274.

La cárcel: para Leopoldo es el interior de su hermano Toti, para Toti es el refugio y la contención que no tiene en su casa:

¹¹ Y Michelet nos sugiere la casa construida por el cuerpo, por el cuerpo tomando su forma desde el interior como una concha, en una intimidad que trabaja físicamente. Es el interior del nido lo que impone su forma... La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato; yo diría su padecimiento. El resultado sólo se obtiene por la presión continuamente reiterada del pecho. (Bachelard, 2000, 101)

La cárcel es la materialización de ese cofre cerrado que es su vida. P. 286. Al final voy por otro pasillo, me revisan nuevamente al pasar una segunda o tercera puerta – reja. Allí hay un mundo de piedra, fierro, silencio y murmullo, algo que asoció al taller en un día de huelga...Y allí estoy, especie de gallinero con alambre a cuadros, piso de cemento y paredes oscuras. p. 289.

Bares: son los lugares de intercambio y de búsqueda: “Llego al bar de la calle Uruguay obsesionado por idea de escapar sin movimiento, digamos, escapar sin fronteras, estarse loco un tiempo en otro lado.” (p.19).

Las calles de Buenos Aires son lugares de libertad, asombro y descubrimiento. “Recorro la calle Corrientes, llena de mugre, baldosas saltadas y chicos.” P.36. “La calle Bolívar me asombra. Esos edificios tienen algo de estar durmiendo al sol...” (p. 245).

Calles de Junín: Lugares de la inocencia: “Lo curioso de la calle en que vivimos es que de noche, las casas parecen de cartón. Da esa apariencia la construcción baja sobre veredas altas iluminadas por los focos débiles que cuelgan en las esquinas.” (p. 57).

Bibliotecas: son los lugares del saber, del descubrimiento de mundos paralelos. “Hoy, aún, me pregunto por qué uno encontrará una biblioteca alguna vez.” (p. 165). “...en la biblioteca cada cual se encaraba y resolvía frente a los libros como podía” (p. 166).

II.2 - Huella.

El término tiene múltiples y disímiles significados que van cambiando según el contexto en el cual esté inserto, en general se lo utiliza para nombrar una marca, un vestigio o una señal que queda de algo y que sirve para reconstruir alguna cosa del pasado que puede ser material o abstracta.

Para la Real Academia Española (2013), en su quinta, sexta y séptima acepción, huella es: 5° “Rastro, seña, vestigio que deja alguien o algo.” 6° “Impresión profunda y duradera.” 7° “Indicio, mención, alusión.” Estas definiciones señalan o referencian algo que ya no está o que permanece oculto y que ha dejado su rastro.

En la novela que analizamos la escritura va recuperando las huellas a través del recuerdo del paso de la niñez a la adultez por los distintos lugares habitados:

Mis edades están firmes en los ojos. Las zonas cálidas ocultas y las montañas altas se empequeñecen en los trabajos serviles del cuerpo; sólo signos de alguna pasada libertad (p.86). Un tren va hacia la noche partiendo de ella, va hacia el pasado regresando de él (p. 126).

La noción de huella para Lévinas (2001) es mucho más compleja, apunta específicamente a lo que no puede estar presente, no tanto a un referir sino a un diferir, a un aplazo sin fin de la presencia. En la huella no cabe presencia alguna, ni siquiera originariamente, más bien es una marca de la ausencia y es por ella que el espacio y el mundo tienen entidad en el tiempo. Como señala Lévinas:

La huella es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el que el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Ese tiempo es la retirada al otro, y, por tanto, de alguna manera, degradación de la duración, que está entera en el recuerdo (Lévinas, 2001, p.71).

La huella va a señalar la dimensión de territorio que el sujeto, protagonista en este caso, tiene sobre un espacio, su pretendida apropiación. Esta apropiación puede observarse en la novela:

La historia es nuestra casa. La fuerza poética del mundo. Fuimos un pueblo pobladísimo de pueblerinas preocupaciones que nos poblaban de ganas de mandar al diablo tanto pueblo. Nosotros hijospueblo chupábamos naranjas en la siesta buscando lagartijas (p. 296).

Es preciso destacar el protagonismo que le da Lévinas a la mención del “otro” en la trascendencia de la huella, lo que en nuestra novela (autobiográfica) queda reflejado en la memoria forzada por la escritura, en el intento de imprimir un recuerdo que se proyecta como un espejo del Yo, (tema que desarrollaremos en el tercer capítulo). En algunas escenas de la novela aparece claramente el desdoblamiento del Yo y la dimensión de la memoria:

Miro y me ven cada vez que miro. Pero ese otro que me devuelve la mirada soy yo (p. 242). Me siento atado por la fragilidad de la memoria. ¿Solamente la memoria? Memoria de la memoria. Lo demás es este momento. El presente sin el envío de la memoria. (p. 287). Es a partir de esta historia forzada, dentro de una vida no elegida, que haré mi historia grabando los signos como los enamorados graban su único y supuesto corazón en los árboles (p. 296).

Siguiendo la misma línea que Lévinas, Jaques Derrida va a trabajar la noción de huella sobre la base de la oposición presencia–ausencia, un diferir no solo de la presencia sino también de la ausencia, un desmoronamiento de las jerarquías que ambas categorías representan en sus orígenes. Para Derrida no existe la plenitud de la presencia, ni la plenitud de la ausencia, por tanto la huella resulta del hueco entre ambas y genera la significación. En palabras de Jaques Derrida: “Traza, marca, simulacro de presencia, diferir que da lugar a la significación.” “...la huella es la *Différance* que abre el aparecer y la significación.” (Derrida, 1989).

La palabra *Différance*, es un neologismo creado por Jaques Derrida que designa a la vez diferencia y diferir, proviene del término francés *différence* = diferencia y del verbo francés *différer* que significa diferenciar y diferir. El filósofo lo utiliza como

sinónimo de Huella. (Derrida, 1989)¹². Ese diferir podemos leerlo en distintos fragmentos de la novela que analizamos, por ejemplo:

Es simplemente el recuerdo de un sabor: yo, hombre distinto que podía terminar hasta en la cárcel; hacía de esa diferencia el trampolín exacto de mi triunfo (p. 32). La vida está dando vueltas en mi cabeza y yo podría tomar los picos de la historia, de mi historia y hacer descarrilar esos caminos (p. 62). Desde chico tuve el sentimiento de una mortal y cíclica repetición de los hechos. (p. 78).

En la huella no existen ni tiempo ni espacio limitados, no se parte de un origen ni se reduce a un presente, se va y vuelve, se imprime y se borra, asedia y es impredecible. Todas estas características hacen muy difícil la idea de representatividad a la hora de configurar una identidad:

Voy y vengo. Marcado por la huida, pero ésta se aleja de mí en tanto voy descubriendo los peligros que tienen todas las cosas (p. 164). Estoy dentro de las cosas que descubro, sonriendo o bien como ese chico que ya no soy (p. 163). De regreso me zumbaba en la cabeza la visión en los altos edificios y dí vuelta el tiempo de manera que ese viaje era mi vida y mi vida quedaba reducida a la dimensión del viaje (p. 175). No fue. Viajar por el mundo. No fue. Cambiar de casa. No fue. No fue. Nada fue, estábamos hechos de lo que no había sido. No importa lo pasado. Pasado pisado. ¿Y lo que no fue? (p. 197, 198).

II. 3 – Espacios y Huellas. Características compartidas.

¹² “La *différance* es el «origen» no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. [...] La *différance* es lo que hace, que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado «presente», que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca [marque] del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca [marque] de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca [trace] menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados.” (Derrida, 1989).

El tren y la literatura son dos elementos de la novela que representan a la vez espacios y huellas. El primero como espacio físico donde acontecen determinadas acciones del protagonista: “El tren está lleno de puchos, de gestos, de pedazos de mortadela y pan” (p. 52).

Y como huella representando la memoria y el viaje entre la infancia y la adultez:

Subí en un tren que iba hacia el pasado, un tren que hundía sus raíces en el centro mismo de ese instante, la infancia (p. 50). Volver por ese tren hacia el pasado e inventar lo que no podría existir de otra manera (p. 70). Fueron los rieles del regreso la verdadera experiencia: el ruido sordo del tren sobre el espacio marcado y zarandeado por los fierros. El tren (p. 182).

La literatura por su parte, como espacio abstracto, donde recurre el protagonista en busca de conocimiento y diversión:

Cuando leí *El hombre de la cara que ríe*, lloré durante cuatro días mi trágico (cómico para los demás) destino y escribí mi primer poema contra el mundo... (p.139) ...estamos con el primer libro que cayó en mis manos *El derecho de matar*; no lo pude terminar y entré por la poesía. Claudio de Alas y *El poema negro*. Ése me gustó por lo escabroso y lo aprendí de memoria. Después Almafuerte y Espronceda... No entraba en mi dicha y en la sabiduría que era saber que los grandes tenían sus ansias criminales envueltas, escondidas detrás de ese cartel que dice: -Esta es tu casa, entra-. Nunca se puede entrar realmente en la casa de nadie (p.166). Entonces leo *El muro* y *Caminos de la libertad*... (p. 213).

Y como huella porque representa la síntesis del saber adquirido que demuestra en la escritura de su propia novela:

Ella quiere leer lo que escribo. Lo leyó alguna gente y les gustó. Es autobiográfico, sin duda... El Querido Ego, diría Stekel. Pero mirá que somos gente culta. (p. 197). Leo poesía y escribo poemas. Soy poeta y no tengo nada que perder... (p. 246).

En cada cita de la novela se puede observar que las huellas aparecen ligadas a los espacios y/o generadas por éstos.

Otra característica importante que se muestra en la configuración de los espacios y huellas es la falta de plenitud de su presencia-ausencia, tanto en la escritura como en la memoria del narrador protagonista. Toda construcción (escritura o recuerdo) aparece en la novela en la forma de juicio o expresión provisoria marcados por la indefinición y/o contradicción, organizando una estructura/desestructura del sí pero no/del no pero sí reconocible en la noción del *indecible* derrideano que desarrollaremos en el capítulo III.

Capítulo III - Lectura analítica.

Pero se me dirá que hay sueños que cesan, que se toman tan rebeldes que nunca los recobramos; hay los que se ocultan, las ocultaciones de los que quizás existan pero que no veremos ni reconoceremos más.

Macedonio Fernández

III.1 - Lectura deconstructiva de espacios narrativos y huellas.

En la tarea de realizar una lectura interpretativa de la novela *Nanina* nos remontamos a lo ya mencionado en el capítulo anterior, específicamente a los conceptos de Lévinas y Derrida, y a partir de ellos analizamos el mecanismo que convierte a los elementos de esta novela, espacios y huellas, en generadores de significados.

El propósito de nuestro trabajo es hallar las oposiciones duales que predominan en la novela y disolver las identidades fijas de los elementos revirtiendo el orden de los mismos y determinando la *différance*¹³ (diferencia y diferir) entre ambas de acuerdo a los postulados de Jaques Derrida acerca de la deconstrucción. Como señala Manuel Asensi Perez:

Invertir las partes de una oposición dual es algo que sólo funciona en un primer movimiento deconstructivo, algo que pueda ayudar a volver líquida la barra que los separa en su relación jerárquica, pero si todo se limitara a esa inversión, la barra, la molaridad, se endurecería de nuevo. Tras ese posible primer movimiento, la andadura derridiana pone de relieve que es necesario producir un tercer término cuya función es sostener la oposición en estado de carencia, en estado de negatividad, en una dialéctica no superable, demostrar que su uso es meramente pragmático, que no está basada en ningún criterio de verdad. Es un tercer término que escapa a la lógica binaria, a la conceptualidad, que responde a un criterio de contradicción en el que es

¹³ Cit. Capítulo 2, p. 22.

posible argumentar que “es esto y lo otro” y, al mismo tiempo, que “no es esto ni lo otro”. Es un indecible (Asensi Perez, 2011).

En la estructura de *Nanina*, nuestra lectura detecta cierto protagonismo de los espacios narrativos que comienza en los títulos de los dos capítulos que integran la novela: (*Lo otro* en referencia a Junín, el pueblo de la infancia del protagonista y *Buenos Aires*, el lugar al que viaja huyendo de Junín), cada uno de estos capítulos conforman una escritura borrosa de sí mismos y en la mayor parte de la obra se confunden las acciones realizadas en uno y otro.

De acuerdo a la estructura externa planteada por el autor, el primer capítulo representa al pueblo de provincia que remite a la infancia y el segundo capítulo a la ciudad cosmopolita que remite a la madurez, sin embargo, dentro de la novela la escritura no describe una identidad definida de cada uno de los lugares.

En nuestra lectura, estos espacios se encuentran enfrentados como oposiciones binarias ya invertidas, donde la jerarquía del elemento más poderoso (Buenos Aires - madurez) ha sido descartado por el desplazamiento de las estructuras, y puede verse que el elemento más débil de la oposición (pueblo de provincia – infancia) llamado *suplemento*¹⁴ por Jaques Derrida, está en permanente acecho hacia el elemento (Buenos Aires – madurez) y logra confundir el orden de jerarquías subvirtiéndolo y borrándolo en algunos momentos.

En una lectura literal, lo que percibimos entre Junín y Buenos Aires es distancia, extensión recorrida por un tren; si reemplazamos los términos por lo que representan en la novela según nuestra interpretación: Infancia y Madurez, entre uno y otro elemento lo que encontramos es crecimiento, en este caso del protagonista y también memoria, que

¹⁴ Dadas dos oposiciones binarias donde se enfrentan dos elementos, el primero sería el de mayor jerarquía respecto al segundo (débil), denominado *suplemento* por Jaques Derrida. Cada elemento está definido por una identidad impuesta y arbitraria. La *Différance* entre ambas disuelve las jerarquía (Asensi Pérez, 1990).

es la que induce a la reinscripción de la escritura mediante huellas de presencia no plena y a lo que Derrida llama la *différance*.¹⁵ El crecimiento y la memoria pueden ser huella o *différance* en este caso porque: a) Marcan una diferencia coherente entre los elementos mencionados: Infancia/ Madurez. b) No son mecanismos estáticos, ni estables, difieren en el tiempo y en el espacio. (Derrida, 1989).

Gráficamente el ejercicio deconstructivo de nuestra lectura se desarrollaría de la siguiente manera:

Oposiciones binarias = Buenos Aires / Junín

↓ ↓
Elemento / suplemento

Lectura literal:

Lo otro / Buenos Aires

Junín

Distancia

Buenos Aires / Junín

Tren

Lectura interpretativa

¹⁵ Cit. Capítulo 2, p. 22.

Infancia / Madurez

Crecimiento

Memoria

Madurez / Infancia

Huella – *Différance*

Esta interpretación del estado de los espacios se extiende a los subespacios contenidos en los analizados recientemente y que han sido mencionados en el capítulo II.

Los espacios que elegimos enfrentar como oposiciones binarias a los fines de establecer relaciones entre los elementos que la narración inscribe en su reescritura son solo algunos de los tantos existentes en la novela y solamente adquieren significación dentro del texto, no tienen representación fuera de él.

Casa paterna / Pensiones.

La casa paterna va transitando por distintos procesos a través de la novela, desde el lugar de aversión del que se quiere huir hasta el nido abandonado al que siempre se vuelve. De igual manera las pensiones: desde la pieza sucia y mal oliente que cobija al protagonista al llegar a Buenos Aires hasta el lugar habitado por la familia elegida (Leopoldo, Nora e hijo). Esta última logra subvertir la jerarquía al enfrentar a la casa paterna. La *différance* entre ellas son las vivencias y la memoria que las reescribe,

ambas marcan una diferencia coherente entre los elementos y difieren en el espacio y en el tiempo.

Gráficamente:

Oposiciones binarias = Casa paterna / Pensiones.

Donde la casa paterna es el elemento y las pensiones el suplemento.

Casa paterna / Pensiones

Vivencias

Memoria

Pensiones / Casa Paterna

Huella

Es importante agregar que cada uno de estos espacios puede enfrentarse así mismo como oposición, de acuerdo al momento (disfórico o eufórico) narrado.

Casa Paterna/Cárcel.

El enfrentamiento de estos espacios atañe al personaje de Toti, hermano de Leopoldo y se proyecta de alguna manera en el protagonista que reescribe la historia. La casa paterna para Toti es un lugar de desprotección mientras que la cárcel le ofrece cierta contención que establece un límite a su aislamiento. El espacio cárcel logra subvertir el orden de jerarquía respecto a la casa paterna y la *différance* entre ambas son el desamparo y la memoria.

Gráficamente:

Oposiciones binarias = Casa paterna/ Cárcel

Donde casa paterna es el elemento y cárcel el suplemento.

Casa paterna / Cárcel

Desamparo

Memoria

Cárcel / Casa paterna

Huella

Calles de Junín/Calles de Buenos Aires

Las calles de Junín tienen el encanto de la visión de la infancia pero se vuelven tediosas comparándolas con las calles de Buenos Aires que ofrecen descubrimiento y saberes nuevos a cada paso. El espacio calles de Buenos Aires logra subvertir el orden de jerarquías. La *différance* está representada aquí por el conocimiento y la memoria.

Gráficamente:

Oposiciones binarias = Calles de Junín/Calles de Buenos Aires.

Donde Calles de Junín es el elemento y calles de Buenos Aires es el suplemento.

Calles de Junín / Calles de Buenos Aires

Conocimiento

Memoria

Calles de Buenos Aires / Calles de Junín

Huella

Cada una de estas huellas: crecimiento, vivencias, desamparo y conocimiento operan con su presencia-ausencia en el enfrentamiento de todos los espacios de la novela (todas para todos) y tienen en común a la memoria que es protagonista de su reinscripción y borramiento en la narración de la historia autobiográfica en este caso. Para imprimir su historia el narrador acude a la memoria que no solo guarda imágenes presente-ausentes sino que archiva un espaciamento para las huellas por venir, un archivo configurado para una memoria de futuro (Derrida, 1998). Un ejemplo de manifestación consciente del narrador acerca de su memoria en la novela es el siguiente:

Cuando estoy solo no puedo olvidarme de la memoria, y cuando me acuerdo lo que guarda vuelve sobre mí en sus abanicos envolvente, en figuras y formas, en sonidos y colores que me arrancan de este presente débil y discontinuo y me sumergen poco a poco: paso a ser el que era, el que no olvida (p. 280).

III.2 – Relación espacios-huella-identidad.

Como señalamos en el capítulo II, del contacto del personaje de la novela con un determinado espacio resulta la modelización del mismo. Este proceso que genera el formato del espacio va dejando huellas que no pueden definirse claramente en su origen, ni en su fin porque son inconstantes y están sujetas a la impresión, borramiento y a posterior reimpresión, de donde resulta, siguiendo la línea derrideana, que las huellas no tienen una presencia plena, sino semi plena, lo cual no alcanza para

establecer una identidad definida del personaje. La huella sería en relación a la identidad una representación que permanece en movimiento ejecutando un juego de simulacro, en la espera de contribuir a una identidad en suspenso. Su manifestación borrosa, ni presente, ni ausente, acecha permanentemente al personaje como un espectro y se adhiere como una marca que influye en su identidad pero no de manera definitiva. (Cragolini, 2002)

Tanto para Lévinas como para Derrida las identidades son mutables, no son sistemáticas y no permanecen siempre iguales, por eso la definición estática de la identidad de un elemento dentro de una oposición binaria no es más que un simulacro para construir jerarquía (Santiago Guervós, 1995). La operación para desmontar las estructuras de esas oposiciones que mantienen la arbitrariedad de la imposición identificatoria es posible gracias a la consideración de la huella-*différance* como entidad diferente y diferida, ejercicio que describimos y graficamos arriba al analizar la oposición binaria de los espacios y sus posibles huellas-*différance*.

En la novela que analizamos es imprescindible anclar la noción de identidad a la composición de la escritura que se presenta como una narración autobiográfica.

La autobiografía aparece como el discurso de un yo que se construye retrospectivamente indagando en su vida/historia a través de la memoria actualizada/recuperada en escritura. Es el tránsito desde un pasado (*byos*) al orden de los signos (*graphé*) para configurar un sujeto (*autos*) desde sí mismo (Scarano, 1997).

La escritura autobiográfica implica el desdoblamiento del Yo en otro que se dice yo y que revela los otros ocultos en sí mismo (Scarano, 1997). Este “otro” no puede pensarse como una entidad independiente sino como una huella presente-ausente, un

indecible en palabras de Derrida, solo capaz de aparecer como trascendencia del mismo integrando su sistema de huellas (Derrida, 1998).

En *Nanina*, Leopoldo, narrador-protagonista escribe su autobiografía dejando en los espacios las marcas de su posible identidad que permanece en espera alimentada por las huellas: memoria, crecimiento, desamparo, fuga, conocimiento. Huellas que son provisorias y mutables y revelan la presencia del otro que permanece oculto, deseoso de salir para ser identificado. Como señala Cragolini:

En el juego de memoria y espera, el otro es siempre en mí una huella, un vestigio, está siempre diferido. Pero como tal huella, desafía también la lógica de conjuntos, instaurando una lógica paradójica: es una parte que es mayor que el todo... Se abre, en este sentido, una perspectiva de pensamiento en tomo a la memoria y la espera que, quebrando los esquemas de la unión y los horizontes totalizadores, asume el riesgo nietzscheano del “quizás” en esa marca fantasmática que es la presencia del otro en mí (Cragolini, 2002).

Este tiempo de espera supone un “entre” cargado de incertidumbre que dificulta la presencia clara de la huella y por lo tanto la indefinición de la identidad. En lo sucesivo Leopoldo seguirá buscando y encontrando espacios en otras escrituras que revelen huellas para conformar su identidad postergada.

...en la ventana y mirando y fumando me recuerdo adolescente. Joven solitario y más liviano que un caballo, sin más destino que el largo de cada paso. Joven de otra generación. Hay algunos recuerdos sueltos, algunas caminatas y siempre una idea límite recubierta de mil formas. Nada de lo dado justifica su donación. Hay que sacar el jugo a las naranjas abandonadas, las que se venden en los mercados están falladas de antemano. Hay que encontrar cocos y frutos dulces en los baños más sucios, en los meaderos más hediondos. Inventar una a una las puertas del lugar en que se vive: volver al artesano de pasados, al ilustre hombre manual de las derrotas. Otro pasado, otro tiempo tallado en nuestras manos: ¿o es verdad que todo ha sucedido y, sin embargo, nada fue hecho por nosotros? (p. 276).

Los espacios que describimos en el capítulo II revelan huellas contradictorias del protagonista desde la infancia a la adultez. Leopoldo transita las calles de su pueblo como niño recordando los juegos infantiles y la aventura que supone el paso a la adolescencia. Recorre las vivencias que su crecimiento le depara en el desamparo que percibe en el seno familiar y la aversión a esa casa que solamente lo protege de la lluvia. Y vuelve a recorrer Junín como adulto porque siempre se vuelve al nido para recordar e inscribir lo que no cabe en una memoria generosa. Luego vendrá la huida a Buenos Aires y el descubrimiento de otros mundos y el conocimiento de otras calles, otras miserias y otros espacios, y cada personaje de la novela se ubicará en un lugar que obligado o placentero le permita acomodarse.

Conclusión

En este trabajo hemos desarrollado dos aspectos de la novela: por una parte su historia y su estructura, y por otra, el análisis de los elementos que consideramos destacados en su escritura: espacios y huellas.

La historia de *Nanina* es controvertida y atípica porque en solamente cuatro meses tuvo que enfrentarse al éxito y a la prohibición, y su escritura irregular fue el detonante de una censura que la convirtió en una novela mítica.

La carencia de una estructura organizada, la falta de cronología y su particular lenguaje no pasaron desapercibidos, tanto para la crítica como para los lectores de la época (1968), porque eran, de algún modo, la herencia de otras literaturas (Miller, Gombrowicz, Kerouac) que ejercieron su influencia en el talento de un escritor novato como era Germán García.

Nanina tiene un argumento simple (el chico de provincia que va a vivir a una gran ciudad) pero su lectura pormenorizada revela, en la escritura y los recursos que la conforman, cierto despliegue de mecanismos deconstructivos, en tanto operaciones de desmontaje de estructuras, que nos llevan a reflexionar acerca de su vínculo para con algunos postulados postestructuralistas de la Teoría Literaria francesa, recursos que pueden percibirse en el estilo narrativo de Germán García durante la mayor parte de su obra, y que se repiten en la filosofía del grupo que integra la revista *Literal* en los años subsiguientes.

Respecto al análisis de los recursos destacados, podemos decir, en referencia a los espacios narrativos que no solo son producto de una modelización de la memoria del narrador, definidos desde la búsqueda y el debate entre los buenos y malos recuerdos, sino que también son por sí mismos y desde la perspectiva de lugares geográficos, generadores espontáneos de huellas en constante dinamismo y en procura de la reelaboración de una identidad. De esta manera los espacios Junín y Buenos Aires, y los subespacios que los componen: casas, calles, bares, bibliotecas, pensiones son elementos claves en la vida y en la identidad del protagonista que los define, en su función de narrador, como parte de su trayecto y en el marco contradictorio de sus recuerdos afectivos.

Acerca de las huellas manifestadas en los espacios mencionados y extraídas de la escritura a través del ejercicio deconstructivo realizado en páginas anteriores, podemos concluir que: son las que conforman la memoria, no son definitivas, se mantienen en constante movimiento ejecutando un juego de simulacro de presencia-ausencia determinado por su diferir en el tiempo y en el espacio y finalmente que de la inestabilidad de su presencia surge la construcción de la identidad del protagonista, no desde un concepto estático, sino desde un estado de revisión constante.

Consecuentemente, espacios, huellas e identidad se encuentran en una situación de suspensión permanente, representadas en la novela por el narrador mediante definiciones ambiguas de elementos y situaciones.

La búsqueda de huellas en la escritura de la novela es infinita y deja abierta la posibilidad de análisis de diferentes aspectos no tratados en este trabajo por falta de tiempo y espacio. Existe, sobre todo, una línea de interpretación que recae en la

permanente alusión a la figura del padre, cuya muerte se relata al final, pero que permanece vivo y toma la forma de huella en algunas de las obras siguientes del autor, que repiten la modalidad del género autobiográfico. Otras posibilidades de huellas pueden encontrarse en las historias de la mascota que da el nombre a la novela y en el abuelo, cuyos recuerdos vuelven de manera constante a la memoria del narrador.

Finalmente es necesario decir que la novela *Nanina* es huella en sí misma, porque configura un rastro sin origen ni final de lo que fue una época, un movimiento literario, una ideología y una historia que incluye la experiencia de la prohibición y la censura.

Bibliografía

Libros

- ASENSI PÉREZ, M.** (1990). *Teoría Literaria y Deconstrucción*. Madrid: La Muralla.
- BACHELARD, G.** (2000) [1957]. *La Poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M.** (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BOBES, M.** (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis, p. 174.
- DERRIDA, J.** (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA, G.** (2000) [1975]. *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- GARCÍA, G.** (2011) [1968] *Nanina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- IDEZ, A.** (2011). “Pensar Literal”. *Literal*, edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, p.20.
- LÉVINAS, E.** (2006) [1972]. *Humanismo del otro hombre*. Buenos aires: Siglo XXI, p. 79.
- LOTMAN, I.** (1973). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- MENDOZA, J.** (2011). “El Proyecto Literal”, *Literal*, edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Páginas Web

ALBINO, S., BARSKY, A. (1997). *El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica.* (Edward Soja) En Sexto Encuentro de Geógrafos de América Latina. Buenos Aires. Geographics. Recuperado de:

<http://es.scribd.com/doc/12591925/Soja-Edward-El-Tercer-Espacio>

ALEMIAN, E. (2012). Entrevista a Germán García. Revista Ñ, edición digital 11/04/2012. Recuperado de:

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/German-Garcia-Nanina_0_680332153.html

ASENSI PEREZ, M. (2011). *¿Qué es la deconstrucción?* Revista digital Teoría N° 11. Madrid. Recuperado de:

http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/10546/1/VISIONS3%201%20teoria%20manuel_asensi2.pdf

CRAGNOLINI, M. (2002). *Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida.* *Escritos de filosofía*, Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias, N° 41-42. Edición digital de *Derrida en castellano*. Recuperado de:

http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/ontologia_fantasmas.htm

DERRIDA, J. (1997). *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales.* Barcelona: Proyecto A Ediciones, pp. 23-27. Recuperado de:

http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm

DERRIDA, J. (1998) [1967]. *De la gramatología.* Collection Critique, Paris, Minuit. Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti en DERRIDA, J., Siglo XXI, México, pp. 37-57. Recuperado de:

http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/saussure_1.htm

- ECO, U.** (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. Recuperado de:
<http://es.scribd.com/doc/55504851/120/SEMIOSIS-ILIMITADA-Y-DECONSTRUCCION>
- FERRO, R.** (1995). *Escritura y deconstrucción*. Buenos Aires: Biblos. Recuperado de:
[http://uba.academia.edu/RobertoFerro/Books/606645/Escrituraydeconstruccion.Lectura h errada con Jacques Derrida](http://uba.academia.edu/RobertoFerro/Books/606645/Escrituraydeconstruccion.Lectura%20h%20errada%20con%20Jacques%20Derrida)
- GALLARDO PAÚLS, E.:** (2012). *Tel Quel*. Sobre Poética. Blog sobre Teoría de la literatura. Recuperado de:
<http://peripoietikes.hypotheses.org/author/peripoietikes>
- GARCÍA, G.** (1993). *El exilio de escribir* en Fundación Descartes, originalmente: Revista *El psicoanálisis en el Siglo*, Córdoba. Recuperado de:
<http://www.descartes.org.ar/etexts-garcia16.htm>
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A.** (1996). *El Texto Narrativo*. Síntesis, Madrid. Recuperado de:
<http://www.obta.uw.edu.pl/~lukasz/licencjat/taexto%20narrativo%20VI.rtf>
- IDEZ, A.** (2012). *Nanina, historia de una invención*. Buenos Aires: El Interpretador libros. Recuperado de:
<http://elinterpretador.wordpress.com/2012/07/23/nanina-historia-de-una-invencion/>
- MARISTANY, J.** (2010). *Aquí no podemos hacerlo. Moral sexual y figuración literaria en la narrativa argentina 1960-1976*. Edición digital revista *Orbis Tertius*, 2011, XVI N° 17. Recuperado de:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-17/libros/06-maristany>
- MENDOZA, J.** (2009). *Literal, una irrupción en la literatura argentina*. Entrevista a Jorge Quiroga. Buenos Aires. Biblioteca Nacional. Recuperado de:

<http://www.bn.gov.ar/jorge-quiroga>

MENDOZA, J. (2011). *El pastiche Literal*, Boletín /16 del Centro de Estudios y de Teoría Crítica literaria. Universidad de Buenos Aires. CONICET. Recuperado de:

http://www.celarg.org/int/arch_public/mendoza_argumentos.pdf

SALTAL, M. (2007). Entre las letras y el diván. Revista El Abasto N° 91. Recuperado de: http://www.revistaelabasto.com.ar/Entrevista_a_German_Garcia.htm

SAMORA, M. (2003). *Nanina, un libro excluido* en Fundación Descartes. Recuperado de: www.descartes.org.ar/etexts-samora.htm

SANTIAGO GUERVÓS, L. (1995). *J. Derrida: La estrategia de la deconstrucción*. Conferencia pronunciada en el Colegio de Arquitectos de Málaga, Edición digital de *Derrida en Castellano*. Recuperado de:

<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/guervos.htm>

SCARANO, L. (1997). *El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura*. Actas XIII, Congreso AIH (Tomo III) Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_089.pdf