

Giuseppe Gatti

INCOMUNICADOS Y FANTASMALES. ALEGORÍA

ESPECTRAL DE LA DERROTA EN *TRASFONDO*, DE PATRICIA RATTO

ABSTRACT. El propósito del presente ensayo consiste en analizar un conjunto de tendencias presentes en la narrativa hispanoamericana contemporánea e identificar su presencia concreta en la breve novela *Trasfondo*, un texto narrativo que la escritora argentina Patricia Ratto publicó en 2012. Nuestro análisis arranca de la observación de un cierto *ensamble* de rasgos comunes a la narrativa en lengua española de los últimos veinte años que pueden resumirse en: a) una inclinación hacia lo breve y lo fragmentario como consecuencia del paulatino acercamiento a modelos de escritura minimalista; b) la elección, para la representación de las tramas, de escenarios de rasgos asépticos y anónimos cuyas marcas de identidad se desdibujan; c) la representación de las historias en *no lugares* o espacios cerrados que adquieren a menudo un valor metafórico; d) la presencia en los relatos de figuras espectrales, que en algunos casos son verdaderos fantasmas y en otros figuras humanas cuya invisibilidad se permea de un valor simbólico. En las páginas que siguen se intentará demostrar cómo los personajes de la novela de Ratto (la tripulación argentina de un submarino durante el conflicto anglo-argentino en las islas Malvinas) conviven con la autopercepción de una invisibilidad que los hace espectrales ante la sociedad argentina de la época. De este modo, el discurso narrativo que utiliza al ser humano convertido en espectro se vuelve alegoría de la derrota de un cierto sistema sociopolítico.

Palabras clave: Patricia Ratto - *Trasfondo* - narrativa hispanoamericana contemporánea - invisibilidad alegórica.

Summary: The purpose of the present essay is to analyze a set of trends of contemporary Hispano-American narrative and to identify its concrete presence in the short novel *Trasfondo* (2012), a narrative text by the Argentine writer Patricia Ratto. Our analysis is based on a certain set of common features of the last twenty years' narrative in Spanish that can be summarized in: a) an inclination towards a brief and fragmentary writing model, as a consequence of a minimalist narrative approach; b) the choice, for the representation of the plots, of aseptic and anonymous scenarios whose identity marks are blurred; c) the representation of stories in *no-places* or in closed spaces that often acquire a metaphorical value; d) the presence in the stories of spectral figures, which -in some cases- are real ghosts and in other human figures, whose invisibility permeates a symbolic value. We will try to show how the characters of Ratto's novel (the Argentinian crew of a submarine during the Anglo-Argentine conflict in the Malvinas Islands) coexist with the self-perception of an invisibility that makes them spectral before the Argentine society of the time. In this way, the narrative discourse that establishes a relationship between human beings and specters becomes an allegory of the defeat of a certain sociopolitical system.

Keywords: Patricia Ratto - *Trasfondo* - Contemporary Hispano-American narrative - allegorical invisibility.

Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójica como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables.

(Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*)

1. Breves reflexiones sobre el lugar de los espectros

El análisis de las más recientes tendencias estéticas y temáticas que se han ido consolidando en la literatura en lengua española en las últimas dos décadas pone de relieve que uno de los derroteros recorridos con más frecuencia por las promociones más jóvenes es el de la brevedad, entendida no solo como la manifestación de una extensión reducida de los textos de ficción, sino también como una cierta propensión a lo fragmentario, a la conjunción de secuencias breves conectadas entre sí. La brevedad, en términos de fragmentación y fractalidad, constituye uno de los rasgos que marcan la más reciente narrativa escrita en castellano: Francisca Noguero Jiménez en su ensayo “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español”, propone una lista de diez rasgos clave que marcan la producción literaria española e hispanoamericana del nuevo siglo e identifica como uno de los elementos

ineludibles en los nuevos textos “la propensión a la fractalidad, con atención especial concedida al detalle” (Noguerol Jiménez 2013, p. 22). Estos rasgos significan sí una cierta fragmentación del texto, pero también confirman la inclinación hacia el formato breve de los capítulos, que se convierten a menudo en secuencias sucintas conectadas entre sí; el resultado es la creación de textos de ficción que se encuentran a mitad del camino entre el formato de la novela canónica y una suerte de colección de relatos/ secuencias, casi a la manera de las colecciones de cuentos integrados.

Lo que se desprende de esta inclinación de la narrativa contemporánea hacia lo breve y lo fragmentario es la evidencia del paulatino derrumbe de la lógica tradicional, vigente hasta los años 80 del siglo XX, según la cual lo extenso, lo difícil de construir (por su estructura, por su amplitud), lo que tiende al maximalismo, suele ser más valioso que lo breve. Ahora bien, la afirmación de la fractalidad de la escritura impone una reflexión acerca de la centralidad de lo breve y de la construcción del texto a partir de secuencias aisladas, tal como sugiere Alessandro Baricco en *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Sostiene el escritor italiano que estos primeros años del nuevo siglo son el momento en que es necesario renunciar a la idea de que existe una correspondencia biunívoca y directamente proporcional entre la extensión/complejidad de una obra y su calidad

estética; de ahí que se imponga la necesidad de empezar a negar “uno de los principios de la estética que nos pertenece: la idea de que para alcanzar la alta nobleza del valor verdadero sea necesario pasar por un camino angosto y difícil que implique si no un sufrimiento, al menos mucha paciencia y mucho tiempo de aprendizaje” (Baricco 2006, p. 41)¹. Una estructura textual así concebida, que no ensalza lo largo ni lo arduo, y que sin huir de lo difícil, logra comprimirlo, es una estructura que valora la fragmentación, la brevedad y el ensamblaje de piezas/secuencias.

Junto a estos elementos, en la narrativa contemporánea se instalan también otros rasgos que remiten a un cambio en los escenarios de representación de las tramas: se afirma en la producción literaria en español de las últimas dos décadas una tendencia que apunta a desdibujar las marcas de identidad del espacio escénico. Esto significa que las hazañas de los personajes de ficción suelen acontecer en espacios físicos asépticos, a menudo tan anónimos que el lector se encuentra en la imposibilidad de reconocerlos, cuando no se trata de escenarios del todo virtuales. Hemos llegado, así, a otro de los rasgos clave que presenta Noguero Jiménez, es decir, “la presentación de personajes en *espacios otros*, destacando la importancia

¹ Así el original en la edición italiana del ensayo de Baricco: si tratta di negare “uno dei principi dell'estetica che ci è propria: l'idea che per raggiungere l'alta nobiltà del valore vero si debba passare per un tortuoso cammino se non di sofferenza quanto meno di pazienza e apprendimento” (Baricco, 2006: 41) [la traducción es mía].

concedida en las diversas tramas a los *no lugares* y al territorio virtual” (Noguero Jiméñez 2013, p. 22). No se trata aquí de insistir solo en lo irreconocibles que son los escenarios de esta nueva ficción, sino también de subrayar como la falta de un asidero concreto en cuanto a las referencias espaciales, la frialdad del no lugar y su condición de escenario aséptico alejado del espacio y del tiempo de la realidad representan, en su conjunto, un factor clave para que precisamente en ese tipo de escenarios se desarrolle una cierta construcción temática. Se está aludiendo aquí al hecho de que esos *espacios otros* constituyen un lugar privilegiado para la representación de historias en que los personajes se convierten en seres fantasmales, en figuras cuya materialidad se deshace como si -desde el doble punto de vista real y metafórico- estos seres adquiriesen una condición de invisibilidad. Se trata de lugares a veces totalmente alejados de todo bullicio humano (aldeas perdidas en el campo, costas baldías asoladas por los vientos, etc.), o espacios artificiales aislados y totalmente incomunicados de todo contexto humano (un tanque, una nave espacial, un apartamento, un pozo, un submarino etc.). En estos escenarios se ambientan narraciones que beben de la tradición de la *nouvelle* gótica o de la ciencia-ficción y que reelaboran los espacios canónicos del castillo infestado, de la antigua y decadente casona de la tradición literaria occidental o el medio mecánico herméticamente sellado: pensemos en el extenso acervo

anglosajón, francés y germano de la literatura espectral implantada en Occidente por Edmund Burke y Horace Walpole, y desarrollada por Edgar Allan Poe, Henry James, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Charles Maturin, Thomas de Quincey, Ann Radcliffe, Mary Shelley, Herbert George Wells, Gustav Meyrink; o, en el ámbito hispanoamericano, en la obra de Silvina Ocampo o Armonía Somers, entre otros, además de textos como “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández, “Las babas del diablo” y “Casa tomada”, de Julio Cortázar o “La muñeca menor”, de Rosario Ferré. Estos espacios tradicionales dejan lugar a la creación de nuevos “espacios literarios de angustia”, una especie de *no lugares* asépticos y siniestros de la contemporaneidad que plantean una fractura con lo anterior, al tiempo que mantienen casi todos los tópicos recurrentes de la literatura gótica (aislamiento, encierro, orfandad, acceso al mundo del inconsciente, etc.): se trata, en suma, de una escritura que, en el marco hispanoamericano, “construye su propio arsenal de oposición a la moral soleada (y petrificante) del *status quo*” (Negroni, 2009: 11). La presencia en los textos de sujetos vueltos espectros, sombras y fantasmas no encuentra ya (o no solo) su escenario privilegiado en las ambientaciones prototípicas de la novela gótica, sino en ambientes de rasgos neutros caracterizados por la oscuridad, lo lóbrego y una permanente sensación de encierro. Incluso, podría elegirse un escenario aparentemente ameno, detrás del que se oculta un

peligro latente: el objetivo es la alteración de la emoción del destinatario del relato y tanto la armonía como lo espantoso tienen el poder de asombrar, tal como recuerda José María Martínez en su reflexión sobre novela gótica y relato fantástico:

Lo sublime debía entenderse sobre todo como una categoría superior, en la que tanto lo armónico como lo inestable y lo terrorífico podían entenderse como manifestaciones de lo bello, siempre que las emociones del receptor resultaran alteradas. Las consecuencias son claras, pues bajo esos parámetros la experiencia emocional y estética más intensa ocurriría no ante una belleza serena y clara, sino frente a una situación de miedo o terror que, sin amenazar realmente al receptor, hiciese que la imaginación y las emociones de este experimentasen unas alteraciones extremas y continuas (Martínez 2011, p. 51).

Una vertiente dominante en la narrativa hispanoamericana de los últimos veinte años parece apoyarse, precisamente, en la construcción de una situación de miedo (o incluso de terror latente, no bien expresado) que roza el “espacio del receptor”, alterando su imaginación y su actitud emocional ante el texto: esta escritura refleja la capacidad para construir historias en las que lo familiar se convierte en extraño, permeando la trama de un aura siniestra, según el principio freudiano del *unheimlich*. En estos textos, lo que produce temor no es la sorpresa por la aparición de un elemento extraño, sino la conversión de lo conocido en algo que se revela en su condición perturbadora; de este modo, las tramas se construyen sobre la base de que “la fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto

amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez refiere algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra” (Errázuriz, 2001: en red). Se puede, así, inferir que uno de los elementos clave de esta nueva manera de hacer literatura consiste en la creación de estructuras narrativas dominadas por una amenaza real o potencial, que aflora detrás de lo conocido, de lo acostumbrado que se vuelve hostil. Y, sin embargo, existe en estas obras un segundo rasgo que se añade al primero, si bien menos frecuente, y que se refleja en una cierta dosis de fatalismo a causa del que los personajes de la ficción se sienten acorralados, percibiendo que les es imposible sustraerse al entorno agobiante y amenazante a su alrededor .

Unos ejemplos representativos de esta forma de escribir, si bien no exhaustivos, en el marco de la literatura contemporánea escrita en el Cono Sur se detectan en varias novelas breves argentinas como *Chicos que vuelven*, 2010, de Mariana Enríquez, o *Distancia de rescate*, 2015, de Samanta Schweblin; en las chilenas *Fruta podrida*, 2007, de Lina Meruane, o *Los emisarios*, 2013, de Verónica Jiménez; en las uruguayas *El mar* (2000), de Pablo Casacuberta, *Diario de la arena*, 2010, de Hugo Burel, o *Una ventana para el pájaro*, 2005, de Dina Díaz, entre muchas otras². Se trata de textos basados en unas historias en que la presencia

² Si se ampliara a otras áreas geográficas del continente hispanoamericano el ámbito de análisis del motivo del encierro, la lista sería amplísima; nos limitamos aquí a recordar dos casos, entre muchos posibles: el salón de belleza en el que un peluquero da refugio y encierra a los moribundos en una gran ciudad asolada por una epidemia (en el ya canónico *Salón de belleza*, del mexicano Mario Bellatín, 1999), o el aséptico laboratorio en el que el

del fantasma significa la instalación del ser en un *orden otro*: los espectros y las figuras fantasmáticas, por su carácter etéreo y atemporal, ocupan el tiempo y el espacio de una manera que desarticula toda posibilidad de localización exacta de los hechos. Este situarse en los intersticios del espacio racional hace que el ser humano convertido (de forma real o alegórica) en fantasma desarticule toda posibilidad de certezas fundadas en la razón y en el orden lógico.

Por su carácter liminal, el espectro es una figura que adquiere un sentido estético e ideológico profundo, porque elimina toda posibilidad de discurso logocéntrico, tal como sugiere Mabel Moraña: “el fantasma existe en un *entre-lugar* conceptual, estético e ideológico, intersticio epistémico que desafía cualquier concepción dualista de lo real: vida/muerte, presencia/ausencia, identidad/otredad, descalificando los planteamientos binarios que reducen la realidad a una serie de contrarios, desconociendo su constante estado de fluidez e hibridación” (Moraña 2017, p. 179). Lo que estas narraciones se proponen es, pues, alcanzar un doble objetivo: en primer lugar, demostrar la dificultad para el sujeto que conserva su estado humano y tangible de contener y comprender el sentido de lo sobrenatural, en la línea trazada por Jacques Derrida, según el que la fantasmagoría induce forzosamente al ser humano a percibir lo espectral como una opción alternativa a

protagonista de *Ornamento* (2015), del colombiano Juan Cárdenas, encierra a unas cuatro mujeres convertidas en conejillos de indias para experimentar los efectos de una nueva droga recreativa.

toda concepción logocéntrica. En segundo lugar, estos textos breves, centrados en el valor simbólico de la invisibilidad, se construyen en torno a una “escritura forcluida”, que se propone sacar a la luz lo oculto, la duda y el desconcierto ante la realidad. De este modo, la ficción que se apoya en la *ontología de la espectralidad* puede interpretarse como un intento de proponer una “vía literaria” para abordar ciertos silencios, como si el escritor no solo estuviera tratando de trasladar a la página en blanco lo no verbal, lo etéreo o lo inaudible, sino también crear un discurso que utilice el espectro como alegoría de todo lo que pierde (o ha perdido) su consistencia. Cabría, a esta altura, observar cómo esta “escritura forcluida”, levantada en torno a un núcleo temático en que dominan presencias fantasmales y eventos siniestros, parece establecer una sólida conexión con esa tendencia hacia la concisión de los textos narrativos. Un intento de poner en conexión la concisión y la espectralidad se llevará a cabo en las páginas que siguen, en que nuestro análisis se centrará en el estudio de la novela *Trasfondo*, de la argentina Patricia Ratto. Se trata de un texto de ficción en que el rasgo formal de la brevedad se suma a la presencia de personajes que viven la experiencia de un encierro y de una progresiva desmaterialización, que debe leerse desde el sesgo de una visión puramente metafórica. El valor simbólico de la pérdida de corporeidad de los protagonistas adquiere un relieve particular si se considera que la novela está inspirada en una

historia real que se remonta al año 1982 durante el conflicto que estalló entre Argentina e Inglaterra para el control de las islas Malvinas (o Falklands, según la onomástica anglosajona).

2. Una tripulación espectral, consciente de serlo

En el plano de la enunciación, la narración resulta estar a cargo de un “yo” que relata los hechos en primera persona; este personaje, cuyo nombre aparecerá solo en la penúltima página de la novela, parece desempeñar casi un papel de cronista de la misión militar que se le encarga a la tripulación de un submarino de la Armada Argentina en el mes de mayo de 1982. Sin embargo, ya en las primeras páginas el lector acaba preso de la duda acerca del grado de credibilidad de lo que se relata; la incertidumbre acerca de cuán confiable es la voz del narrador homodiegético es confirmada por el mismo personaje, quien afirma: “últimamente se me confunden las cosas, es como si los hechos y los pensamientos tuvieran el mismo peso, como si todo fuera consistente pero a la vez escurridizo” (Ratto 2012, p. 25). A este estado de desconfianza en la palabra del narrador que caracteriza el proceso receptivo del lector se suma una segunda condición de desasosiego por la que el “yo” encargado de la narración va sintiendo una suerte de insensibilidad que provoca una desconexión entre su cuerpo y su percepción táctil y sensorial: “es rara esta sensación de insensibilidad en algunas partes de mi cuerpo, sin embargo aquí

estoy, caminando una vez más hacia la mesa de proa” (Ratto 2012, p. 110). El hecho de que en el plano de la enunciación la única voz sea la de un narrador homodiegético, directamente involucrado en las vivencias de los miembros de la tripulación, conlleva la posibilidad para el lector de acceder -si bien con un relativo grado de exactitud- al conocimiento del estado anímico de los marineros; la inquietud, los largos momentos de espera ante un peligro potencial y siempre inminente, crean un estado de angustia que se refleja en la manera en que el narrador expone los hechos. Sobre la base de una preocupación constante que acompaña a sus criaturas de ficción, la autora elabora una novela centrada en la obsesión, en la repetición reiterativa de gestos, una escritura “casi hipnótica [que] en la repetición de gestos y hábitos en un espacio angosto, describe el estado anímico de los marineros. Y los interminables momentos de espera, de incertidumbre y de aburrimiento. Y también los instantes de miedo” (Violi 2018, p. 15)³.

No solo todos los miembros de la tripulación experimentan la rutina embrutecedora del encierro y el miedo, sino que ellos también -al igual que el propio narrador- son “individuos que no existen”: viven ocultos debajo de la

³ Así en el original italiano, en que se alude a una “scrittura quasi ipnotica, nella ripetizione di gesti e abitudini nell'angusto spazio, in cui viene descritto lo stato d'animo dei combattenti. E gli interminabili momenti di attesa, incertezza, noia. E anche gli attimi di paura” [la traducción es mía].

superficie del océano Atlántico, escondiéndose del enemigo, el “invasor británico”, y permanecen desconectados de todo productor fidedigno de información (rol que solo en parte desempeña la Armada Argentina). Su invisibilidad los convierte en fantasmas en carne y hueso, que subsisten y actúan en un estado de temor permanente como si cada hora que transcurre fuera un eslabón en el proceso de progresiva preparación para un desastre final. Toda la narración a cargo del narrador sin nombre no es otra cosa sino un paulatino acercamiento al clímax del posible evento nefasto que todos imaginan como último paso de la misión militar. Importa destacar aquí cómo esos hombres han sido (y siguen siendo) percibidos como fantasmas también por parte de sus mismos colegas de tierra del ejército argentino: el olvido se hace tangible en una especie de “descuido *ab origine*”, puesto que nadie, antes de emprender la misión, se ha preocupado por resolver los problemas mecánicos y tecnológicos que afectan al submarino:

Hace unos días que tenemos un ruido, viene desde arriba, probablemente desde alguna parte entre el casco resistente y la cubierta; cuando el submarino rola aparece el ruido: taca-taca-taca, taca-taca-taca y luego taca-taca-taca, taca-taca-tac, pero no sabemos qué lo produce. De pronto desaparece y no lo volvemos a oír, y seguimos haciendo nuestras cosas como siempre. [...]. Taca-taca-tac, taca-taca-tac, otra vez el ruido. Espero que alguien tome la decisión de hacer algo, aunque en estos momentos emerger es delatar nuestra presencia, taca-taca-tac, taca-taca-tac; el ruido, ese ruido -tarde o temprano- también va a delatarnos (Ratto 2012, p. 26).

A causa de la desidia de los mecánicos del astillero (he aquí la primera alusión metafórica de la autora), y del desinterés por parte de los altos cargos militares (otra negligencia fuertemente simbólica), los miembros de la tripulación del submarino se perciben a sí mismos como seres humanos olvidados, transparentes, cuyo abandono los obliga a convivir con la muerte, como si ya sintieran que están más cerca de la condición de espectros que de hombres. Esta sensación, resultado de la doble “omisión terrestre”, es tan tangible que incluso llega a manifestarse de una forma casi visual: “Yo también estoy en mi cucheta, pero aún no duermo, me he quedado mirando hacia arriba, el fondo de la cucheta superior que es como un techo de la mía, o una tapa; miro hacia arriba y veo esa cucheta sabiendo que debajo está la mía y debajo de la mía a su vez hay otra, con alguien que también duerme o trata de dormir; todos apilados estamos, acaso todos muertos, un ataúd sobre otro, solo que aún no nos hemos dado cuenta. ¿Podrá en verdad uno morir y no saberlo? (Ratto 2012, p. 71). La imagen de los nichos en los que descansan los ataúdes de los marineros es solo el primer estadio en el marco de un aumento progresivo e imparable del estado de tensión que vive la tripulación; al percibirse a sí mismos como seres humanos condenados al sacrificio, llevan a lo extremo su capacidad imaginativa y se proyectan hacia el momento de su propia muerte, que ya no es la muerte apacible en que el cuerpo acaba descansando en el

ataúd, tal como la había vislumbrado el narrador en una primer instancia, sino una una muerte violenta y desintegradora:

El torpedo se acerca, se acerca y yo me digo que quizá en el barco que lo ha disparado hay alguien imaginando nuestra explosión, el hueco infernal en la coraza del submarino que aumentará la presión hasta hacernos estallar en pedazos, de adentro hacia afuera, a todos y cada uno de nosotros, como si nos inflarán e inflarán hasta hacernos reventar. No habrá tiempo para nada, ni para gritar, ni para huir, ni para ver: la sangre teñirá el agua de un rojo restallante que poco a poco irá diluyéndose hasta volverse sólo agua (Ratto 2012, p. 78).

La proyección de la fantasía hacia un momento en que la muerte adquiere un rol protagónico es un elemento constante de las reflexiones que formula el narrador y ofrece la posibilidad de un desdoblamiento en el enfoque que se propone en estas páginas. Por una parte, la sensación de los marineros de que las aguas del océano se conviertan en una tumba confirma la lectura que Gaston Bachelard hace de las profundidades marinas en *El agua y los sueños*; en el capítulo dedicado a la poética de las aguas profundas, el filósofo francés, confirma la relación estrecha entre la alta mar y la percepción del fin y sostiene que “el agua es el verdadero soporte material de la muerte y, aún más, por una inversión muy natural en la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal” (Bachelard 2003, p. 103). Casi siempre, en el texto, esta imaginación terrorífica y macabra que convierte las aguas en hidra se apoya en hechos concretos: es este el segundo

enfoque posible, que se funda en la presencia reiterada en los diálogos entre los personajes de unas observaciones acerca del mal funcionamiento del submarino, de su estructura endeble o del descuido con el que ha sido ensamblado y revisado en los astilleros de la armada. El resultado es siempre lo mismo: los miembros de la tripulación, que ya han adquirido una consistencia fantasmal a los ojos de los de arriba, acabarán desintegrados, y si no será por culpa de una carga antisubmarina lanzada por los ingleses, será por algún desperfecto o inexactitud de los mapas militares o por algún accidente que tendrá el submarino mismo: “Seguro la carta de navegación estaba mal hecha y tocamos fondo, así que Olivero -y ahora Grunwald- trabajan para que no rebotemos y se rompa la hélice, y nos quedemos acá en el fondo para siempre, los que tienen salvavidas y los que no, todos asfixiados por igual, o que el barco se parta en dos con un nuevo golpe y desaparezcamos todos juntos de una sola vez, los que tienen salvavidas y los que no, todos hechos pedazos por igual” (Ratto 2012, p. 81).

La carta de navegación mal hecha remite, por su carga simbólica, a la información negada, a la incuria en las modalidades de transmisión de los “contenidos esenciales”; en la percepción de los miembros de la tripulación, el submarino es -en realidad- una estructura metafórica: representa para ellos un enorme ataúd en el que los cuerpos de los hombres que lo habitan van haciéndose

cada vez más parecidos a espectros. Su carne se vuelve poco a poco más blanda y su piel, como en una traslación del plano metafórico al real, va adquiriendo un color blanquecino que remite a la imagen de las más logradas figuras fantasmales de la novela gótica decimonónica: “las caras de los otros se ven blancas, transparentes, húmedas; nos vamos poniendo cada vez más blancos, todos, los otros y seguro también y yo, como mohosos, de tanta falta de luz natural, de tanta respiración condensada acá adentro” (Ratto 2012, p. 81).

El proceso de reducción a seres fantasmales se debe, ya se ha visto, a dos factores principales: por un lado, a las condiciones objetivas en las que se encuentran los miembros de la tripulación, obligados a navegar durante semanas en el fondo del mar, ocultos a la mirada del enemigo, pero también encerrados en una suerte de cápsula que no permite el contacto ni con la luz del sol ni con el aire. Esta ausencia de intercambios con el mundo de afuera, sumada a la imposibilidad de ver la luz natural, convierte al submarino en el paradigma de un “espacio líquido”, en el que la indefinición abrumadora de todo futuro inmediato construye una atmósfera de tensión mezclada con la incertidumbre; esta misma condición es bien representada en la metáfora que Rodrigo Fresán utiliza para otro tipo de trabajo, el del periodista encerrado en el sótano de la dirección de un diario, comparado precisamente con el interior de un submarino: “quería ser escritor y el mejor sitio

para probarle al mundo que era digno de semejante ambición era el fragor de submarino de una redacción de un diario donde todos nos movíamos con el andar líquido y fosforescente de de esos peces de las profundidades que no necesitan ver la luz del sol para poder despreciarla y ponerla por escrito” (Fresán 2017, p. 515).

Por otro lado, el segundo factor que influye en el proceso de reducción de los marineros a seres fantasmales se debe a su estado de total desconocimiento de lo que está aconteciendo realmente en la superficie, y al olvido (en términos de negligentes omisiones) al que han sido condenados por los altos mandos militares de la Armada Argentina. Ahora bien, a estos factores se suma la condición peculiar de la voz que narra; a medida que el relato avanza, se hace cada vez más palpable que hay en su narración una perspectiva algo extraña, de algún modo siniestra. Tal extrañeza se ve confirmada por el progresivo aumento de un malestar también físico que se produce en el hombre: “me quedo ahí mirándome las manos, pero sin sentir las; acerco a mis ojos la mano derecha, la levanto y me la llevo a la cabeza; [...]. Ahora, mi mano en la cabeza no la siento, la desplazo hacia abajo hasta detenerla, con la palma vuelta hacia mí, muy próxima frente a mis ojos, y lo que veo es un mapa de surcos algo desdibujados” (Ratto 2012, pp. 121-122).

Esta descripción podría vincularse, en una primera lectura, con la línea dominante en la novela, es decir, la de los cuerpos que -en una superposición entre

plano simbólico y real- van casi desdibujándose en su progresivo proceso de conversión en espectros. Sin embargo, en este caso, el narrador se refiere a un estado por el que su cuerpo, más que desaparecer, va haciéndose insensible, como si el hombre estuviera perdiendo el contacto con su propia contextura material, como si hubiese una distancia -que va ensanchándose- entre lo anímico y lo tangible. Una condición de este tipo provoca en el lector la progresiva consolidación de sus dudas acerca de lo certero y confiable que puede ser el relato del narrador; avanzar en la lectura significa para el destinatario del relato confirmarse en la convicción de que la memoria del “yo” que narra está afectada, tal como él mismo confiesa en el momento en que se da orden a la tripulación de regresar a la base: “volvemos, y yo me pregunto cómo se regresa al sitio que ya no se recuerda; desde que desperté aquel día del ruido, todo parece estar circunscripto a lo que ocurre acá adentro más algunos retazos del pasado que recorta arbitrariamente mi memoria” (Ratto 2012, pp. 120-121).

Si el lector se mantiene en este camino interpretativo, se puede observar una doble forma de “espectralización”; por un lado está la sensación -ya ampliamente examinada-dominante en la tripulación de que sus cuerpos son transparentes a los ojos de los que, arriba, toman las decisiones estratégicas. Por otro lado, se afirma otra forma de acercamiento a la *espectralidad*, es decir, está el paulatino

desdibujarse de la corporeidad, que se refleja también, al menos en el caso del narrador, en la sensación que el hombre siente de estar perdiendo el contacto con sus propias materialidad y memoria. Podría incluso darse un paso más en la interpretación del texto: si se adquiere el sesgo de la mirada del narrador, que es la única accesible en la novela, se observa cómo también los ingleses no son otra cosa sino espectros, cuya invisibilidad a los ojos de la tripulación argentina se mantiene inalterada a lo largo de toda la narración. De este modo, el submarino experimenta una suerte de asedio por parte de figuras fantasmales, lo cual remite a lo que Jacques Derrida llamaba con el término *fantología*, palabra que alude a una condición por la que el ser humano se ve rodeado por una “espectralidad” que es al mismo tiempo inmaterial y también lo suficientemente concreta como para incidir en lo cotidiano⁴. Desde esta perspectiva, Ratto construye una “dinámica de asedio que desarrolla el fantasma, el cual acosa o merodea los espacios sin llegar a ocuparlos de manera rotunda. Esto obliga a convivir con los fantasmas y a habituarse a su forma de habitar lo cotidiano y lo imaginario. La condición del espectro es la de constituir una parte inmaterial, aunque esencial, de la realidad y la

⁴ Si se amplía el alcance de la lectura metafórica del texto, se observa cómo la “espectralidad” que rodea a los miembros de la tripulación se extiende a unos muertos entendidos en términos desgarradoramente literales: puesto que la Guerra de las Malvinas se inserta en el marco históricopolítico del Régimen de los coroneles, las aguas oscuras y profundas que contienen el submarino podrían verse como espacio alegórico que representa la tumba de muchos desaparecidos.

de mantenerse como una presencia/ausencia que domina la escena sin comprometerse en su particularismo” (Moraña 2017, p. 179). En la novela, la condición del “enemigo como espectro” es, precisamente, la de constituirse en una parte inmaterial, invisible, de la realidad de la tripulación, pese a su condición fantasmal de amenaza siempre al acecho. Solo se aprecia su presencia amenazante a través de los ruidos: lo que mantiene en alarma a nuestros héroes son los sonidos de alarma que producen los aparatos presentes en el propio submarino, con los que se intenta detectar la presencia de objetos en movimiento en las profundidades marinas. Al desaparecer por completo toda posibilidad de identificar visualmente al enemigo, emerge en los miembros de la tripulación la dificultad para reconocerse a sí mismos: este proceso, según recuerda Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, se debe a que la falta de toda experiencia tangible externa impide la toma de consciencia de la corporeidad individual: “Réciproquement, une certaine forme d'expérience externe implique et entraîne une certaine conscience du corps propre. [...] C'est qu'il y a une équivalence immédiate entre l'orientation du champ visuel et la conscience du corps propre comme puissance de ce champ” (Merleau-Ponty 2010, p. 894). En el relato de Ratto, el ejercicio de la mirada es impedido no solo por la tipología del medio de combate, sino también por su mal funcionamiento: esto conlleva para los submarinistas la imposibilidad de

desarrollar cualquier forma de consciencia del cuerpo ajeno (la “forme d'expérience externe” a la que alude Merleau Ponty) y, por ende, de adquirir la consciencia de su propia materialidad.

3. Alegoría del abandono

Uno de los rasgos clave que da sentido al desarrollo novelesco es, en nuestra opinión, la atención que se dedica a la “búsqueda de la verdad”: a lo largo de la novela, tanto la voz que narra cómo, indirectamente, todos los demás miembros de la tripulación muestran un afán constante de conocer lo que está ocurriendo en el mundo, es decir, en la tierra firme y en la superficie del mar, fuera del espacio angosto del submarino. Esta condición de búsqueda se hace evidente en múltiples ocasiones, en que se subraya la condición de aislamiento total y de incomunicación completa que caracteriza toda la misión; a menudo, el espacio reducido del submarino se convierte en una imagen metafórica de la última morada: “alguien dice que son las cinco de la mañana, hemos estado casi un día en el fondo; a veces me pregunto si volveré alguna vez a ver la luz del día” (Ratto 2012, p. 89). Dada la ubicación del submarino en las profundidades del océano y el consiguiente aislamiento total de los hombres que lo habitan, la verdad (o al menos la verdad parcial de los hechos que atañen al conflicto) acaba desdibujándose: los hechos reales, que acontecen en la superficie y que representan “la verdad bélica”, no

alcanzan el interior del submarino o, lo que es peor, son trastocadas por los que, estando arriba, detentan el control de la información: “Mientras se hace *snorkel*, se saca la antena para ver si -sintonizando radio Colonia- llega alguna noticia de lo que ocurre afuera; es la única manera de enterarse de algo en este cilindro cerrado, enterrado en el fondo del océano; parece que las radios argentinas no son confiables, insinuó alguien hace unos días; tampoco tenemos noticias por la vía oficial” (Ratto 2012, p. 90). La verdad, para esos hombres invisibles, se vuelve información falseada y eso justifica su búsqueda continua de conocer una *verdad otra*, incluso sabiendo que su condición es la de seres humanos cuyo destino, y cuya sobrevivencia, depende más de circunstancias aleatorias y de las decisiones tomadas por los mandos militares que de sus propias acciones. Lo que parece estar planteando Patricia Ratto en *Trasfondo* es, pues, una reflexión sobre la búsqueda del sentido por parte del ser humano, y más aun cuando se encuentra en condiciones extremas, tal como señala Franco Berardi en su ensayo *Fenomenología del fin*: “En medio de las infinitas muertes y nacimientos, en medio de la decadencia, de las hojas que caen de los árboles y las olas del mar -todos los infinitos eventos caóticos que ocurren aleatoriamente en el universo- la única cosa sorprendente e inesperada es nuestra inagotable búsqueda de sentido, armonía y orden” (Berardi 2017, p. 26). En el texto de Ratto ya no existe *el* orden porque no

existe *un* orden en el acontecer de los eventos: la oscuridad de las profundidades del océano funciona alegoriza un discurso-metáfora centrado en la ausencia de información sobre la verdad de la guerra y la falta de todo tipo de comunicación con el resto de la armada.

La voz que narra expresa la falta de claridad y la ausencia de certezas (que se traduce en una ausencia de seguridad) a través de una representación construida sobre la continua alegoría: en sus palabras, la niebla que había caracterizado el último día en el puerto antes de empezar la misión se convierte en símbolo de la falta de transparencia, de la verdad trastocada de manera dolosa: “hay mucha niebla, le dice el comandante al oficial y, mientras el oficial mira a su vez por el periscopio, yo me digo que quizá sea aquella misma niebla que ocultó nuestra partida en el puerto, que nos ha rodeado siempre y navega con nosotros como otro tripulante silencioso” (Ratto 2012, p. 73). La presencia de la niebla como elemento natural que simboliza tanto el desconocimiento de la verdad sobre la guerra como la constatación de que la realidad ha sido alterada -cuando no ocultada- por parte de los altos mandos militares, remite al grado y a las modalidades de conexión que existen entre la tripulación y el comando de la Armada de Mar. Lo que parece evidente en el texto es que el vínculo que une a los marineros del submarino con la base en tierra firme se apoya en el principio de la conexión, es decir, en un tipo de

intercambio que funciona gracias al respeto de normas exactas que imponen un cierto comportamiento y que funcionan de una única manera. La *conexión* tendría que basarse en intercambios establecidos casi de forma maquina a través del uso de un mismo código. Un tipo de conexión como la que se establece en *Trasfondo* es

una concatenación de cuerpos y máquinas que solo puede generar significado obedeciendo a un diseño intrínseco generado por el hombre, y respetando reglas precisas de comportamiento y funcionamiento. La *conexión* no es singular, intencional o vibracional. Es, específicamente, una concatenación operativa entre agentes de significado (cuerpos o máquinas) previamente formateados de acuerdo con un código. La conexión genera mensajes que solo pueden ser descifrados por un agente que comparta el mismo código sintáctico en que se generó el mensaje (Berardi 2017, p. 28).

Ahora bien, en un principio la relación existente entre la base militar y el submarino empieza siendo una *conexión*, según la interpretación del término que ofrece Berardi: no es circular, no conlleva ninguna relación empática (esta sería una *conjunción*), se limita a obedecer a un diseño intrínseco basado en el respeto de la jerarquía y las estrictas reglas de comportamiento. Lo que ocurre, sin embargo, es que muy pronto el lector comprueba cómo esa interacción fría, aséptica y casi robótica entre la base y los submarinistas se desdibuja y se llega a perder por completo. La comunicación, mínima y reducida a lo esencial, sigue existiendo y, sin embargo, es un mero simulacro pues para los miembros de la tripulación los datos que proceden de la base ya han perdido toda credibilidad y sus mensajes, a

pesar de poder ser descifrados dentro del submarino gracias a la presencia de un código común que persiste en lo formal, acaban convirtiéndose en palabras vacías.

En el desenlace de la novela, tiene lugar una verdadera vuelta de tuerca: la sensación de que el relato del “yo” encargado de la narración no fuera totalmente confiable ya había sido confirmada por la admisión del personaje mismo, quien había subrayado tanto sus dificultades para reconocer y palpar su propia corporeidad como para retener en la memoria episodios y situaciones de su vida pasada. En las páginas finales, el lector acaba descubriendo que toda la narración está a cargo de un espectro, el suboficial Ortega, que había fallecido unos días antes de que empezara la operación en las aguas del sur. Sus botas habían quedado en el submarino desde el día en el que el hombre se había desvanecido en la sala de máquinas, sin volver a recuperar el conocimiento; en el momento del desembarque uno de sus compañeros considera que ha llegado el momento de deshacerse de esa suerte de fetiche entregando las botas a la familia del difunto: “¿Y esas botas?, Sale al cruce Grunwald, mientras los últimos hombres ascienden y salen. Las botas de Ortega, quedaron acá desde aquel día, hicieron toda la travesía con nosotros, le responde Olivero. [...] Se las llevo a la mujer, o a la madre: creo que van a querer tenerlas, le responde Oliveira mirando la muesca oscura en la punta de mi bota.

[...] Oliveira nos mira a los ojos y continúa la frase que quedó inconclusa: es como si hubiera estado todo el tiempo con nosotros” (Ratto 2012, p. 142).

Esta imagen final de las botas del suboficial Ortega que abandonan el barco después de haber acompañado a sus colegas a lo largo de toda la misión se coloca en un marco simbólico en el que se plantea finalmente el conocimiento de la verdad por parte de la tripulación: al terminar el largo recorrido por las profundidades del océano, los hombres llegan a tierra firme y por primera vez toman contacto con el estado concreto de las cosas, es decir, con el desastre bélico de la Armada Argentina. La guerra ha sido breve, y la derrota -pese a las declaraciones triunfales de la Junta militar antes del comienzo del conflicto- ha llegado, tan inevitable como rápida. Así, las escenas que caracterizan el desenlace de la novela, con el lento desembarque de los miembros del submarino, adquieren el peso de una reflexión alegórica que traslada la desolación que los marineros encuentran, volviendo al puerto, al sentir colectivo de una nación derrotada y sometida a un régimen dictatorial.

Antes de descubrir la verdad, el suboficial Ortega “ha estado presente”, es decir, ha sido el relator de los hechos: ha hecho posible que las vivencias de los submarinistas se transmitieran al receptor, y ha estado también creando su propio *Yo*; en cuanto narrador único, Ortega se ha atribuido un papel de autonomía, se ha

otorgado un estatus de “ser concreto” capaz de interactuar con los demás, según un modelo que Jerome Bruner resume así: “una narración creadora del *Yo* es una especie de acto de balance. Por una parte, debe crear una convicción de autonomía, persuadirnos de que tenemos una voluntad propia, una cierta libertad de elección, un cierto grado de posibilidades. Pero también debe ponernos en relación con un mundo de otras personas [...]” (Bruner 2013, p. 113). Hasta el momento en que se descubre la condición fantasmal de Ortega, la autonomía y la voluntad propia del hombre se mantienen como algo aceptado, como si su *Yo* fuera libre y creíble: al suponer el lector que la voz que narra es la de uno de los marineros (vivos), el relato de Ortega se disfraza y su autor aparenta ser una “fuente confiable de información”, siguiendo la supuesta racionalidad de una lógica que no imagina a un narrador fantasma. La ruptura que complejiza el texto ocurre cuando el destinatario del relato llega a percibir al narrador como una entidad espectral, cuya figura silenciosa y volátil al flanco de sus compañeros pierde su posibilidad de autonomía como *yo volens*. El regreso al puerto y el pausado proceso de abandono del submarino por parte de sus habitantes acontece en horas nocturnas, en una atmósfera dominada por los tonos sombríos y los largos silencios dirigidos a minimizar -u ocultar- el impacto emotivo del desastre; el regreso a los muelles les permiten a los miembros de la tripulación retomar contacto con la “experiencia

tangible externa”, a la que aludía Merleau-Ponty: esto significa recuperar no solo el sentido de la orientación dentro de un cierto *champ visuel* familiar, sino también recuperar la consciencia de la corporeidad individual que había sido impedida por la falta de visibilidad y de reconocimiento del cuerpo ajeno.

El doble valor simbólico tanto del regreso del submarino a tierra firme (con el consiguiente descubrimiento del fracaso militar), como de la presencia intangible de Ortega a lo largo de la misión, remite a otro texto, en este caso fílmico, cuyo valor metafórico acaba siendo parecido: se alude, aquí, a la película *Alien* en la cual, dentro de la nave espacial llamada Nostromo, la teniente Ripley descansa como si fuera una bella durmiente, a la espera de despertar en un espacio acogedor. La mujer es una suerte de “presencia ausente”, tal como le ocurre a Ortega en el submarino; la teniente duerme

a bordo de una nave paquidermo que la mece en su cuna estelar, protegida de la corrupción y del paso del tiempo por el frío y la pulcritud; duerme su hipersueño, único lugar seguro, libre de pesadillas [...]. Cuando despierte, muy otra será la realidad”. Al final del viaje exploratorio de la tecnología [...] hay una tierra de escombros. Un paisaje posnuclear, arrasado por el viento y una lluvia ácida que recuerda la ciudad de *Blade Runner* o la inundación de *Metrópolis*. Un lugar de destrucción (Negroni 2015, p.129).

El lector de *Trasfondo* sabe que también Ortega “duerme” (el suyo es el sueño de la eternidad) y que también sus compañeros desean alcanzar la seguridad del puerto, después del largo encierro en el bote; así como le ocurre a la tripulación

de la nave espacial, ellos también se encuentran -al llegar al puerto- con una tierra de escombros: el paisaje posnuclear que dibuja Patricia Ratto es el de un país derrotado en el que la nueva pesadilla ya no es la destrucción física de los lugares, sino la conciencia de una derrota militar que ha significado la pérdida, imposible de justificar, de vidas humanas.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, G. (2003), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE - Fondo Cultura Económica.

Baricco, A. (2006), *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Berardi, F. (2017), *Fenomenología del fin. Sensibilidad mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Bruner, J. (2013), *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Buenos Aires, FCE – Fondo Cultura Económica.

Errázuriz, P. (2001), “El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido”, en *Cyber humanitatis* – Revista académica de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, número 19. <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html> [consultado el 29 de noviembre de 2018].

Fresán, R. (2017), *La velocidad de las cosas*, Barcelona, Penguin Random House Grupo editorial.

Martínez, J. M. (2011), “Introducción”, en: *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*. Madrid, Cátedra, pp. 9-65.

Merleau-Ponty, M. (2010), *Oeuvres*, Paris, Gallimard.

Negroni, M. (2009), *Galería fantástica*, México, Silo XXI.

Negroni, M. (2015), *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Moraña, M. (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Noguerol Jiménez, F. (2013), “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractal y dado en la última narrativa en español”, en: Jesús Montoya Juárez; Ángel Esteban (aut.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-32.

Ratto, P. (2012), *Trasfondo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Violi, P. (2018), “Patricia Ratto e 35 marinai sprofondano negli abissi”, en: *La lettura*, Milán, 6 de mayo de 2018, p. 15.