

*Acerca de Roderer*  
de Guillermo Martínez:  
*el mysterium iniquitatis*  
en el fin de siglo literario

Alicia Inés Sarmiento\*

**RESUMEN:** Este estudio sobre *Acerca de Roderer* (1992) de Guillermo Martínez (Argentina, 1962) intenta señalar los principios constructivos de esta temprana producción novelística, a la luz de una posible poética espigada de sus ensayos, para dar cuenta de su estilo narrativo. Se destaca la relevancia del tema del misterio de iniquidad concretado como soberbia intelectual, en un espacio-tiempo de producción signado por la trivialidad. Esta *nouvelle* es una construcción alegórica que sustenta un mundo ficcional de líneas simples y armónicas, en las que la razón poética, desde una nueva sensibilidad, aporta nuevo significado al misterio a través de "revisitaciones" a los grandes textos literarios.

Literatura hispanoamericana contemporánea – Ficción alegórica - *Mysterium iniquitatis*.

**ABSTRACT:** The present study about the novel *Acerca de Roderer* (1992) by Guillermo Martínez (Argentina, 1962) attempts to point out the construction principles of this early novelistic production in order to account for the narrative style, in light of a possible poetics gleaned from the author's essays. This paper underlines the significance of the iniquity mystery theme materialized as intellectual hubris, in a production time-space marked by triviality. This *nouvelle* is an allegorical construction which holds a fictional world characterized by simple and harmonics lines in which, from a new sensitivity, the poetic ratio provides new meaning through "re-visitations" to the great literary texts.

Contemporary Spanish American Literature – Allegorical Fiction – *Mysterium iniquitatis*.

*Acerca de Roderer* del argentino Guillermo Martínez<sup>1</sup> fue publicada en 1992. Resulta un hecho de percepción obligatoria la densidad semántica de esta obra en la que su autor reelabora uno de los temas tradicionales de la literatura universal: el *misterio de iniquidad*.

Como ha enseñado acertadamente el maestro Martínez Bonati, no se puede acceder al sentido de una obra poética sin haber descripto previamente su formalización como construcción artística. De ahí que fuera necesario cumplir esta instancia crítica para explicar el sentido y valor de esta temprana producción del narrador argentino.

\*Universidad Nacional de Cuyo.

1 Guillermo Martínez nació en Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, en 1962. Es doctor en Matemática y ejerce la docencia en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado *Infierno grande*, cuentos (1989), Premio del Fondo Nacional de las Artes; *Acerca de Roderer*, novela (Planeta, 1992); *La mujer del maestro*, novela (Planeta, 1998); *Crímenes imperceptibles*, novela, Premio Planeta de Argentina (2003); *Borges y la matemática*, ensayos (2003) y *La fórmula de la inmortalidad*, ensayos (Seix Barral, 2005).

### Descripción del texto

La representación se construye a través del relato en primera persona asumido por uno de los personajes, un joven innominado - en el que nos atreveríamos a ver una franca contaminación autobiográfica -, que va creando una peculiar atmósfera, propia de las narraciones de misterio, hasta la solidificación de lo decididamente ominoso. De ahí, que no sea la *mimesis* de los hechos lo sustancial en el relato sino la representación de un espacio espiritual en el que se registra la presencia del mal.

Los dos jóvenes protagonistas, que se conocen circunstancialmente jugando al ajedrez y resultan, luego, compañeros de colegio, están dibujados al comienzo al modo de simples bocetos, y alcanzan una progresiva definición a medida que se sumergen en la zona del misterio.

Cabe señalar que uno de ellos, Gustavo Roderer, aparece, ya desde el inicio, marcado al menos por un sello de rareza frente a los adolescentes que lo rodean. La condición distintiva de estos dos protagonistas es la inteligencia en grado sobresaliente. Y es en torno a ella donde se juega la simplísima acción que define el conflicto.

Hay una evidente distancia temporal entre el presente de la enunciación y el del contenido del enunciado, constituido por el recuerdo que el narrador tiene acerca de Roderer. El recuerdo avanza construyendo el relato, a través de verbos de conocimiento: *vi, supuse, sé que hubo, reconocí, etc.*

El mundo ficcional es pequeño y profundo, apenas el espacio geográfico de un pueblo del litoral marítimo argentino: Puente Viejo, con un centro en la casa de Roderer, pero se amplifica por la remisión a innumerables espacios literarios por medio de menciones, ecos y citas explícitas.

La historia, en cuanto a las acciones representadas, es sencilla y se resuelve entre la partida de ajedrez inicial y el último combate agónico de Roderer, ahora frente algo más allá de la muerte, delante del Narrador<sup>2</sup> y de su hermana. El paso fugaz de Roderer por el colegio, la muerte de una compañera, los afanes de su madre y su terrible enfermedad, jalonan el proceso narrativo al que se unen, de modo complementario, algunos avatares de la vida del Narrador-testigo, transmisor y encargado de explicar, hasta donde su juvenil percepción de la realidad misteriosa y la verosimilitud del relato lo permiten, los extraños acontecimientos y reacciones de Roderer.

La condensación es el signo de este relato próximo al cuento pero con el necesario despliegue para dotar de un mayor relieve y hondura al dibujo de los personajes centrales, como es usual en la *nouvelle*. Es así como se suceden hasta su culminación los diez capítulos de la obra, configurada por una arquitectura de líneas claras y sin quebraduras temporales o espaciales. La complejidad de la obra no viene pues del texto en tanto construcción sintáctica sino, como anticipáramos, de la densidad semántica.

La presencia del misterio como lo no resuelto, confuso,

---

2 En adelante designaremos así, Narrador, con N mayúscula, al personaje que sostiene el relato y cuyo nombre nunca se nos revela en el texto.

extraño *latu sensu*, es evidente en *Acerca de Roderer*. No obstante, hay otra instancia del misterio, también presente, inscrita en la esfera de lo sagrado. Cabría preguntarse si una explicación desde la instancia teológica sería pertinente tratándose de una obra de ficción. Porque consideramos que sí, es que abordamos su hermenéutica desde los datos que ofrece el texto mismo, aclarando, desde ya, que nada en la obra nos autoriza, por otra parte, a suponer que se la pueda inscribir en registro paródico alguno referido al orden de lo religioso, ni por la formalización ni por el tratamiento de lo misterioso, tematológicamente hablando.

### En torno al sentido

Las marcas textuales que crean el clima misterioso en esta narración van, con progresiva evidencia, intensificando las notas de extrañeza, hasta definir un espacio ominoso generado en torno a la imagen de Roderer. Esta imagen se configura a través de la percepción del joven narrador:

“Roderer había salido a medias de su ensimismamiento; me miró un poco, sin demasiada curiosidad. Yo, que en esa época tendía mi mano sin dudar, porque ese saludo de hombres, digno y distante, me parecía una de las mejores adquisiciones de la adolescencia, me contuve y sólo dije mi nombre: había algo en él que parecía desanimar el menor contacto físico” (Martínez, 2004a: 11).

Volví entonces a mirar a Roderer: Sé que hubo luego mujeres en el pueblo que penaron por él: sé que mi hermana lo amó con desesperación. Tenía el pelo castaño, con una mata que le caía cada tanto sobre la frente; aunque me daba cuenta de que no debía ser mayor que yo, sus rasgos parecían acabados, como si hubiesen adquirido a la salida de la infancia su forma definitiva, una forma que no se correspondía de todos modos con ninguna edad determinada (Martínez, 2004a: 14).

El resto de la fisonomía, particularmente los ojos y las manos transfieren una ambigua sensación de belleza y amenaza.

La partida de ajedrez, primer contacto entre los jóvenes, se plantea como una metáfora de lo que habrá de ser su futura relación:

Un duelo en el que yo era el único contendiente y sólo conseguía dar golpes en falso. Esto era tal vez lo más curioso: Roderer no parecía dispuesto a ningún contraataque, ninguna amenaza visible pesaba sobre mis piezas y sin embargo yo no dejaba de sentir ante cada una de esas jugadas incongruentes una sensación de peligro, el presentimiento de que iban configurando algo cuyo sentido se me escapaba, algo sutil e inexorable (Martínez, 2004a: 15-16).

En este ámbito se despliega el conflicto de Roderer como un problema espiritual que atañe específicamente a la esfera del conocimiento y desemboca en la viejísima tentación: ser como Dios, ocupar el lugar de Dios, que concreta lo que se conoce como *mysterium iniquitatis*. Si bien este hecho está en la intención del protagonista desde el principio, el lector accede al mismo mediante los sucesivos descubrimientos y comentarios del Narrador, quien juega contrapuntísticamente con Roderer. La búsqueda del conocimiento total, “soberbio y virtuoso”, la persecución del *logos divino*, es realizada por Roderer a través de una lectura y relectura obsesiva de textos de diversa especie, actividad que lo lleva a dejar

la educación formal y a vivir en una permanente vigilia pensante.

En el centro espacial del libro se produce la definición del problema respecto del cual el resto del texto es sólo su conclusión casi previsible. Montado sobre el comentario de un texto apócrifo – estrategia de la retórica borgeana de comentar textos inexistentes –, Roderer afirma ante el Narrador, de modo explícito, su *conciencia del mal*. La propiedad del léxico empleado manifiesta el conocimiento del objeto que aborda: términos como *salvación*, *perdición*, *amor* y *comuni3n*, reciben un uso ajustado, preciso en la órbita de lo teológico. Sin embargo, la desviación gnóstica, de cuño maniqueo se advierte en su afirmación más rotunda:

-La perdición – dijo y su voz vibró un instante, antes de recuperar la frialdad de siempre –se supone que es un acto solitario, a espaldas de todos los hombres; un acto, además, que debe ser terrible como para desafiar una misericordia infinita. Hay en realidad una sola ofensa a Dios sin retorno: el intento de suplantarlo.

-El asesinato como en Dostoievski –dije yo.

-O el conocimiento –y debió advertir en mí un gesto de sorpresa porque añadió secamente – No por supuesto las cuatro o cinco leyes con que se entretienen los hombres; no las sobras, la cuota de sabiduría tolerada, sino el verdadero conocimiento, el *logos*, que resguardan juntos el diablo y Dios (Martínez, 2004a: 71).

No está ausente de esta aventura espiritual la existencia de un *pacto* mediante el cual Roderer consigue tiempo para alcanzar la meta de la iluminación, tiempo que habría de convertirse en el de su propia y breve vida solitaria y enferma, gracias al consumo de opio para alcanzar los estados de mayor lucidez.

La madurez de las expresiones de Roderer respecto de este misterio contrasta con la percepción más bien ingenua que del fenómeno tiene el Narrador, quien, avanzado el relato, se revelará como absolutamente ateo; sin embargo, sí participa de un asombro aterrizado al ver los efectos del Mal en su compañero y en su propia familia. Sin duda, el protagonista sabe de qué habla cuando le aconseja llevarse a su hermana: “...deberías acordarte: lo que provoca un efecto existe, también es real” (Martínez, 2004a: 113). El Narrador se rinde, finalmente, a la evidencia de la raíz del mal:

Vi un destello en sus ojos que no era el brillo de la fiebre, ni aquella antigua luz de vigilia, sino *orgullo, el puro y viejo orgullo humano*<sup>3</sup> (Martínez, 2004a: 132).

Cuando Roderer dice haber alcanzado la última *revelación* no le queda tiempo ni consigue ayuda para dejarla por escrito y sobreviene la muerte atroz con su última expresión: “Ábranme, soy el primero” (Martínez, 2004a: 140). De este modo se cumple la respuesta del Demonio, padre de la mentira, a quien se le somete: la muerte sin paz, en medio de horribles dolores y en estado de enajenación absoluta.

Esta primera novela de Guillermo Martínez no hace sino resemantizar un tema tradicional desde su óptica contemporánea. El tema del Mal en el relato del Génesis (Gn. 3) representa la caída humana original y remite a la anterior caída de las creaturas angélicas, de naturaleza espiritual dotadas de inteligencia y voluntad

---

3 Las cursivas son nuestras.

que, en la figura del Diablo<sup>4</sup> tentará a la pareja primigenia. La *adversio Dei*, el *non serviam* como rechazo de la supremacía del Dios Creador y de su Reino, se concreta como un acto de elección libre de la voluntad, aun cuando el resultado de la más alta perversión apunta a alcanzar el conocimiento tal como el *Logos* divino lo posee, sobrepasando el límite y la promesa establecida en la explicación paulina: “Videmus nunc per especulum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam et cognitus sum” (San Pablo. I, *Corintios*, XIII, 12).

La problemática del mal como *ausencia* absoluta de todo bien, que acuciara a San Agustín, provocó en su momento –entre los siglos IV y V<sup>5</sup>–, sus más altas reflexiones, con las que enfrentó las desviaciones de los maniqueos que equiparaban el poderío del Mal al poder creador y salvífico de Dios.

Por otra parte y como restos de una *protorrevelación*, diversas cosmogonías dan cuenta de este drama, que se expresara en el pensamiento y el arte de la Antigüedad como la *hybris* desestabilizadora de la armonía cósmica. La tradición literaria se ha nutrido copiosamente de ambas vertientes.

Ante esta nueva plasmación, nos atreveríamos a afirmar que Martínez debió abreviar en las fuentes escriturales sagradas, bien que tamizadas luego por la tradición literaria – anglosajona, germana y eslava –, filtradas, finalmente, por el innegable tamiz borgeano. Así, Goethe, Dostoievski, como Henry James, deliberadamente mencionados en la obra, tanto como elementos de la leyenda fáustica que recorre la literatura europea desde la Edad Media, reelaborada después por Christopher Marlow, Iván Turgueniev y Thomas Mann, y ciertos aprovechamientos de la materia teológica a la manera de Michael Burt –leído probablemente gracias a las selecciones de Borges y Bioy Casares, refuerzan esta orientación<sup>6</sup>. De este modo, la opción de Martínez a la hora de ficcionalizar esta problemática, en orden al sentido, pareciera recoger los elementos del imaginario tal como el trasiego literario lo ha traído a nuestros días, bien que tocado, como ya hemos dicho, por desviaciones gnósticas, reforzadas por el pensamiento de la Modernidad.

Como es sabido, cada cual llega a la creación literaria con un imaginario fruto de experiencias y lecturas y la enfrenta desde su propia y deliberada voluntad formante, de la que no está ausente el peso de una tradición literaria, siempre que no sucumba a la tentación adámica de pretender crear *ex nihilo*. Guillermo Martínez, ejercitado profesionalmente en el segundo grado de abstracción a través de las Matemáticas, se asoma al tercer grado, la metafísica, y

---

4 La Escritura y la Tradición de la Iglesia ven en este ser un ángel caído, llamado Satán o Diablo (cf. Jn.8, 44; Ap. 12, 9). Iglesia Católica enseña que primero fue un ángel bueno, como todo lo creado por Dios. *Diabolus enim et alii daemones a Deo quidem natura creati sunt, sed ipsi per se facti sunt mali*. Cc. De Letrán IV, año 1215: DS 8000. En: *Catecismo de la Iglesia Católica*. Montevideo, Lumen, 1992, p. 98.

5 Cfr.: San Agustín. *De Libero Arbitr.*, 1.II, cap.XIX; cap. XVIII; *De natura boni*, cap. V; *De civitate Dei*.

6 Resulta oportuno recordar la famosa colección del Séptimo Círculo publicada en la Argentina y organizada por estos autores, en la que se editaron *El caso de la joven alocada*, *El caso del jesuita sonriente* y *El caso de las trompetas celestiales* del escritor inglés Michel Burt.

lo transpone poéticamente creando un mundo ficcional muy acotado, en el que el sujeto de la tentación del mal es un adolescente argentino.

Frente a aquellos modelos de construcción de mundos ficcionales complejos, pensamos que esta *nouvelle* de Guillermo Martínez constituye una *construcción alegórica*<sup>7</sup> en la medida en que representa una *idea* del mal. En tal caso, la breve historia de estos jóvenes argentinos, uno de los cuales busca el conocimiento absoluto, en un tiempo datable alrededor de la Guerra por la recuperación de las Islas Malvinas (1982), sería un soporte para dar una carnadura verosímil a un problema universal en su versión contemporánea.

### El dilema de la razón y las formas en el fin de siglo

Pero en esta obra hay algo más, porque si cabe la posibilidad de afirmar que estamos ante un relato que ficcionaliza una idea, este mismo andamiaje conceptual —el viejo problema del mal—, le permitiría al autor desplegar otro drama: la agonía del hombre contemporáneo que percibe la situación terminal de un tiempo histórico, marcado por la caída de *la razón instrumental*, y con ella, una concepción del arte, sus formas y su sentido.

El autor, y esta es nuestra hipótesis respecto de esta obra, se solapa en la figura del joven Narrador innominado: un voraz lector que pretende ser algún día un escritor y que se marcha a Inglaterra a estudiar matemática. Esta figura sirve de espejo al drama de la soberbia de la razón y lo apunta hacia lo que también le es muy propio: la creación literaria. No son fortuitas las expresiones ubicadas en la zona axial del texto y que funcionan como una *mise en abîme* de la ficción:

Porque la gran apuesta de la novela es afrontar *el problema crucial del arte en esta época*: el agotamiento progresivo de las formas, la inspección mortal de la razón, el canon cada vez más extenso de lo que ya no puede hacerse, la transformación del arte en crítica, o la derivación a las otras vías muertas: la parodia, la recapitulación. Y este problema, aunque sólo es una parte del otro, una pregunta en el margen de la gran pregunta, ya es de por sí tan difícil que ninguna medida de tiempo humano alcanzaría. Por eso el diablo debe ofrecer un tiempo sobrehumano, hecho solamente de arrebatos e iluminaciones, un tiempo en el que reina la inspiración primordial, la exaltación en estado absolutamente puro. La inspiración, se dice todavía, que no permite elegir ninguna alternativa, ni mejora ni enmienda, y en la que *todo es acogido como un bienaventurado dictado*<sup>8</sup> (Martínez, 2004a: 76).

Esta percepción de la situación de la creatividad en “esta época”, después del extenso tracto de la Modernidad, brillante en su

---

7 Entendemos el *tropo* en el sentido de la retórica tradicional como *metáfora de pensamiento*, indicando que la diferencia entre metáfora y alegoría es sólo cuantitativa. De todos modos resulta oportuno recordar con Kurt Spang que “Queda manifiesto que la alegoría no puede concebirse como mera sustitución en el nivel léxico, sino por lo menos en el sintáctico e incluso textual. En cualquier caso se crea una coherencia de imágenes que es autosuficiente, pero que también tiene sentido en otro nivel de interpretación”. (Spang, 1991: 211).

8 Las cursivas están en el texto.

apretada formulación, constituye una preocupación permanente de Martínez al punto que aparecerá desplegada más tarde en sus ensayos y polémicas.

Así, en su ensayo “Literatura y racionalidad” publicado en *La Nación* de Buenos Aires, en 1994, en el que se plantea la abusiva descalificación de la razón por parte de los pensadores posmodernos, afirma:

Mirando por un momento las cosas de este modo, mirando a la razón como una facultad viva y cambiante, tiene sentido preguntarse si no será posible refundar el entendimiento sobre una nueva forma de racionalidad, más amplia, más sutil, más potente, que escape por igual a Kant y a Gödel y de la cual la razón filosófica tal como se conoció hasta ahora sea un caso “limitado” y particular. Mi novela *Acerca de Roderer* es una ficción en torno a esta pregunta, que equivale en el fondo a preguntarse sobre la posibilidad o imposibilidad de reinstalar una visión prometeica en esta época de pactos fáusticos (Martínez, 2004b: 143).

A dos años de la publicación de la novela, el autor confirma la condición alegórica del texto: encarnar aquella “visión prometeica”, alcanzar las cotas más altas de la racionalidad, el pensar como Dios, pero no exactamente por el endiosamiento de la Gracia, sino a través del “pacto fáustico”. Esta afirmación desde el ensayo nos afirma en nuestra lectura del pacto diabólico desde la propuesta gnóstica. En efecto, ese pensar y conocer desde la cabeza de Dios, plenamente moderno, y todo lo que ello comporta, recuerda la postura de los prehegelianos y la de aquellos “Jóvenes Hegelianos de Izquierda”, como reverdecimiento de la *gnosis* basada en el conocimiento científico. No sostenemos que el autor adhiera personalmente a esta forma de pensamiento sino que la representación en *Acerca de Roderer* plantea la problemática del “conocimiento absoluto” desde esta perspectiva.

Llegados a este punto, cabe, sin embargo, seguir el giro de sus reflexiones acerca de la “inhabilitación de la razón” como nota característica de este tiempo. Con muy fina ironía, desde varios ensayos, Guillermo Martínez argumenta sobre las vías de resolución, o más bien de abandono en un escepticismo y definitivo nihilismo en orden al pensamiento, después de la caída de los paradigmas o grandes relatos. Desde esa posición crítica el autor avanza hacia la incidencia de tal situación en la narrativa. El agotamiento de las formas poéticas conocidas hasta el presente pareciera desembocar en un tiempo de “parodia y repetición”:

“Más allá del minimalismo, hay otros elementos mucho más extendidos y recurrentes, que configuran una auténtica retórica de “lo contemporáneo” y que casi permitirían escribir un manual de instrucciones para la novela moderna. (Es la vieja paradoja del tiempo: aunque a nadie le conviene reconocerlo, hay también a esta altura una forma clásica y tradicional de hacer literatura “moderna”).

La nueva retórica parte de una no muy novedosa opinión escéptica: la de que en literatura, esencialmente, “está todo dicho”. Desde este enfoque –como ya analizó Thomas Mann hace casi cincuenta años- la creación está condenada a dos vías muertas: la parodia y la repetición. La repetición, en nuestros días, lleva el nombre más prestigioso de “intertextualidad”. La parodia suele ser parodia de género, con llamadas constantes al lector para que no sea bruto y aprecie los guiños y las dotes de arquitecto del autor.

Hay también un folklore para los personajes: el héroe debe ser escéptico o, mejor todavía, directamente cínico. Nada lo turba: mata con desgano, se inyecta heroína con aburrimiento, hace el amor con una sola mano. Es el típico personaje duro-irónico-noctámbulo-marginal-aunque no mal muchacho de la literatura negra norteamericana, revivido una y otra vez con la excusa del toque paródico. (Martínez, 2004a: 144)

Ante tal situación cabría preguntarnos qué horizonte tiene ante sí el autor. Si bien es cierto que estas notas podrían caracterizar a buena parte de la literatura contemporánea, hay sin embargo un panorama más acotado ya que podemos suponer que se refiere al espacio de producción argentino cuando habla de “nuestro fin de siglo”, época que, por otra parte, constituye su propio tiempo de producción. Así se explica el aprovechamiento de estas mismas argumentaciones a propósito de una cuestión más personal. Se trata de la respuesta, a través de otro ensayo, a un opúsculo de Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda* de 2004<sup>9</sup>. En un verdadero “ejercicio de esgrima” (Martínez, 2005: 157-208). Martínez va desmontando con agudeza falacias y fobias del contendiente y al hilo del debate, y esto es lo que nos interesa aquí, va formulando su propia poética. También en “Consideraciones de un ex político” (Martínez, 2005: 211-221)., se hace cargo de los evidentes signos de la decadencia en la creación poética pero es capaz, entre el escepticismo ya que “todo ha sido dicho” y el intento de buscar alguna posible originalidad, de plantearse la única cuestión válida: “El escepticismo, en tiempo de derrumbes, puede pasar fácilmente por inteligencia. Pero la verdadera pregunta de la inteligencia es cómo volver a crear”.

### Algunas notas de una posible poética

A partir de esta cuestión, Martínez se propone, como una opción: “escribir contra todo lo escrito”. Qué suponga esta escritura “contra todo lo escrito” será materia de su *poética*, la que, en definitiva, nos servirá para explicar los caracteres de su propia creación.

Así, desechada la tentación de valorar lo *nuevo* por el solo hecho de serlo, intenta buscar el camino de una posible *originalidad*, cuando pareciera que todo ya ha sido *hecho*. Martínez se hace cargo de la condición artística de la obra literaria, una de las más complejas si las hay, de allí que no deseche ni la problemática de las formas poéticas, sin caer en formalismos, ni la del sentido, para evitar la trivialización al uso. Apuesta alto y lo sostiene, apoyado en un amplísimo registro de lecturas de la literatura universal y muy particularmente de la contemporánea, y con argumentaciones sólidas, frente al vuelo rasante de un sociologismo, cuyos análisis – repetidos *ad nauseam* por cierta crítica actual hasta convertirlos en aburridos clisés-, encorsetan la capacidad creadora del hombre dentro de los vaivenes mercantiles y los supuestos cánones

---

9 Extraño planteo de carácter programático acerca de un supuesto paradigma de la así llamada por él “literatura de izquierda”, cuyas características, curiosamente, caben exactamente a dos de los escritores más escarnecidos por sus respectivas posiciones fascistas: Ezra Pound y L.Ferdinand Celine, a los que el autor pareciera ignorar. Aporta una periodización de la narrativa argentina de las últimas décadas en las que incluiría a Guillermo Martínez entre los “jóvenes serios”, a los que denigra.



académicos, y, esto es lo más digno de alabanza aún en Martínez, sin dogmatismos en materia tan contingente como son estas producciones humanas, las obras poéticas.

Guillermo Martínez predica de la literatura desde su condición de escritor, que no es una perspectiva menor. Y su actitud es la:

que corresponde a cualquier escritor que conciba la literatura como un *arte* íntimo, un *oficio* silencioso, y no como un “gesto” que apunta a la recepción, la actitud de feliz desapego que tiene cualquier escritor inédito cuando escribe sus primeras obras, y la que debe mantener, como una mínima conducta artística, una vez que es publicado<sup>10</sup> (Martínez, 2005: 181).

Esta concepción de la literatura como un *arte* y un *oficio* confiere a su quehacer poético una enorme libertad respecto de algunos condicionantes que pueden llegar a someter a la obra según moldes o a funcionalizarla según consignas ideológicas:

Lo que un autor debe plantearse, en cambio, es escribir lo que le da la gana, con total indiferencia, incluso diría, con alguna saludable ignorancia respecto de los métodos, los personajes y los manejos de la academia y el mercado, sin hacer operaciones de inteligencia previas sobre si tendrá repercusión en algunos de los tres ámbitos (vuelvo a incluir aquí los medios culturales). El momento de la creación, una vez más, debe ser *anterior* y no posterior a todas estas provisionales circunstancias culturales<sup>11</sup> (Martínez, 2005: 180).

Para este autor que considera que “un escritor es escritor sólo en tanto escribe”, la creación reclama para su concreción, en primer término, el “talento literario” del que la realiza. Desde una concepción de la *obra poética* como un ente literario autónomo, se plantea con lucidez tanto las relaciones de la obra con los lectores, con la academia y con el poder. Cabe decir que el lenguaje, en su ideario poético, es materia que *dice* y *significa*.

Respecto de la *novela*, específicamente y en orden a estas cuestiones, afirma que:

es un artefacto autónomo, con sus propias leyes y artificios, que no tiene por qué guardar correspondencias con los modos y usos en que se confunden poder y lenguaje en el mundo prosaico y real y político que le toca (al autor) como ciudadano. Cualquier escritor sabe también que debe crear su propio registro, su retórica para cada nuevo libro, como una lengua dentro de la lengua y que esa selección, ese proceso de “extrañamiento” debe independizarse y enfrentar no sólo la lengua del poder, sino también las fuerzas anodinas de la costumbre, el peso de lo “ya hecho”, las diferentes tradiciones, la historia de la literatura” (Martínez, 2005: 181-182).

Cuando se plantea cómo escapar de las fuerzas anodinas y del peso de “lo ya hecho”, es decir, cómo volver a crear en tiempos de parodias y repeticiones, y sin caer en la trivialización del arte, Martínez se propone un programa que, sin embargo, gracias a la libertad como supuesto para la creación, no desemboca en una literatura programada. Así, consciente de la riqueza preexistente en la creación poética, postula variadas formas de búsqueda de la *originalidad*, a través de experimentos no sólo formales sino por la “ampliación del campo de batalla” con la resignificación de temas y

---

10 Las cursivas son nuestras.

11 Las cursivas están en el texto.

motivos:

...yo creo que la búsqueda de originalidad debe orientarse sobre todo más allá de lo puramente formal, justamente al territorio de lo que no puede ser capturado y convertido en recetas, en imperativos de época, en principios enunciados, en dicotomías vacías del tipo (relato) lineal-no lineal, muy útiles quizá para organizar capillas y grupos de autoayuda literarios, pero impotentes para dar cuenta de la variedad de mundos y calidades en literatura". /...../ "Lo original es en todo caso la siempre pequeñísima parte de lo nuevo que puede medirse en profundidad, en brillantez, en maestría, en astucia, con la suma de lo escrito en el pasado (Martínez, 2005: 198).

Entre la gama de posibilidades para alcanzar la renovación presenta como ejemplos, particularmente, aquellas que basculan hacia el sentido más que hacia la simple formalización -campo en el que el experimentalismo ha trabajado con más ahínco-. En esa línea valora el caso traído por David Lodge en *Conciencia y la novela* acerca de *El extranjero* de Albert Camus. Allí, las variaciones en el uso de la primera persona como voz narradora no son medidas por él sólo como la voz que asume el relato, sino por la variante expresiva, es decir, lo que el lenguaje expresa contra la sensibilidad de la época. Ofrece como variante extrema lo que él mismo denomina el "efecto Celine": "el ejercicio alegre y desembozado de la violencia y el poder sobre alguien más débil, narrado también en primera persona" (Martínez, 2005: 195)., como aparece en *Viaje al fin de la noche*.

De Henry James, le resulta vigorizante no sólo el recurso tantas veces señalado del uso del estilo indirecto libre sino "el desplazamiento de la trama (y no su desaparición) al plano de las conjeturas" (Martínez, 2005: 195).

Otro procedimiento posible lo constituye:

la *revisitación* de temas o géneros tratados en una época lejana o supuestamente agotados, para revivirlos a la luz de la sensibilidad y la escena contemporáneas, o con una aproximación original (Martínez, 2005: 196).

Finalmente, propone:

una clase de innovación continua y más discreta en la historia de la literatura, que no hace tanta alharaca de sí misma, y que yo llamaría la "ampliación del campo de batalla": la incorporación a la esfera de lo literario de registros y temas que no habían sido tratados hasta entonces (Martínez, 2005: 196).

### **El estilo narrativo de *Acerca de Roderer***

Las notas, espigadas de sus ensayos, acerca de qué es la literatura para Martínez en la particular coyuntura del fin de siglo, pueden iluminar la peculiar factura de esta su primera novela, en orden a descubrir y valorar los signos de su estilo narrativo.

Si, como hemos señalado antes, Martínez sostiene la posibilidad de seguir creando haciéndose cargo del evidente agotamiento de las formas literarias, entonces se impone señalar cuál ha sido el principio constructivo operante para ficcionalizar materia tan antigua como el problema del mal, para dar con su particularísimo modo.

La elección del tema del mal, reiteradamente elaborado por

escritores de todas las épocas, constituye ya un signo diferencial en este tiempo de banalizaciones y pareciera haber obrado como un desafío para el joven escritor, que ha descartado la vía paródica. No es tarea menor, sin duda, enfrentar la ficcionalización del *mysterium iniquitatis*, particularmente desde el sesgo del conocimiento. Nos atreveríamos a decir que con él el autor toca la entraña de la Modernidad en su etapa agónica, cuando la racionalidad humana, habiendo alcanzado logros altísimos en la ciencia, persiste, sin embargo, en la negación, al desligarse de toda noción de Bien, oscurecida ya la causa final de las acciones humanas. En efecto, hemos visto representada, con mayor frecuencia en la literatura contemporánea de Hispanoamérica<sup>12</sup>, la *iniquidad* en sus consecuencias: en el ejercicio del poder despótico, en las injusticias sociales. Sin embargo, es difícil hallar una representación del misterio del mal encarnado en la esfera más distintiva de la condición humana: la racionalidad como capacidad de conocer y dominar la creación.

La representación ficcional de Martínez en el tratamiento de la *soberbia* instalada en el corazón del hombre se limita a la constatación de su existencia, sin apelación alguna a la Gracia como remedio, tal como se presenta en el Cristianismo. Es oportuno recordar que el autor, en sus ensayos, cuando se refiere a la esfera de la religación humana con la divinidad apenas habla del “silencio de Dios”.

A la hora de representar el *misterio de iniquidad*, Martínez concreta lo que postula en los ensayos: “revisita” la tradición literaria y no puede obviar la presencia de Goethe, traducida en la cita textual del *Fausto* en su lengua original:

Grau, teurer, Freund, ist alle Theorie.  
Und gñ des Leben goldner baum

Del *Doctor Faustus* de Thomas Mann actualiza la idea del *pacto* maléfico unida a la problemática del arte, del mismo modo que el *motivo* del compañero que se hace cargo de la historia de Adrián Leverkühn es cubierto, en *Acerca de Roderer*, por la voz del joven Narrador innominado. Sin embargo, nada hay en este texto de los laboriosos desarrollos y de la complejidad del mundo imaginario creado por Mann.

Respecto de Henry James, hay en la *nouvelle* algo más que la mención de *La figura en el tapiz*, que es portada por Roderer. Martínez consigue la creación de una atmósfera ominosa y ambigua a la manera de James, por medio de la sugerencia. Así, las descripciones de las tonalidades de la luz, en el cuarto de Roderer, la oscuridad de la calle, el sonido rugiente del mar en invierno, crean la atmósfera funesta en la que se concreta el misterio del mal. Este rasgo lo distancia de ciertas formas de representación descarnada y explícita del mal bajo la forma de violencia, a la que nos tiene acostumbrados la novela actual.

Podríamos señalar, hipotéticamente, el recurso a la *carta* dentro del relato, para hacer avanzar la acción, como un eco de la novela epistolar *Fausto* de Ivan Turgueniev.

Finalmente Borges, cuya presencia es innegable en la

---

<sup>12</sup> Me refiero a la producción literaria del siglo XX, particularmente la de su segunda mitad.

narrativa de Martínez. Hay en este caso, más que una “revisitación” circunstancial, una relación de magisterio por empatía. No se trata de una simple contaminación retórica, antes bien una identidad del gesto de creación literaria como *palingenesis*, desde la que se asoma a la unicidad del *Logos*, en la posibilidad de una metafísica como poetización del mundo (Cuesta Abad, 1995).

Cabría preguntarse si tal magisterio puede significar una mengua para la originalidad del autor. Casi todos los grandes escritores han tenido *modelos* hasta encontrar y madurar la voz propia, sólo el vanguardismo desorbitado se ha planteado la creación *ex nihilo*, cayendo, en este orden, en la tentación de ser como Dios. El resto, y pienso en los maestros de la literatura universal que han alimentado espiritualmente a Occidente, todos han tenido a la vista la tradición poética, para buscar materia y modelos en ella, y para innovar a partir desde ella, según sus necesidades y ambiciones. Desde allí, también, han formado a sus lectores. Todavía existe el buen lector, a pesar del aluvión de vulgaridad de nos azota. A ese lector pareciera dirigirse Guillermo Martínez.

En *Acerca de Roderer*, ese lector, a su vez, “revisita” sus lecturas anteriores a través de este nuevo texto, en el que descubre las hebras ajenas tan bien tejidas que no aparecen como un pretencioso sobrecordado. Los intertextos confieren a esta narración un revés de la trama sólido, el buen lector descubre que están ahí, a través de rápidas menciones, leves gestos, resemantizando lo ya sabido, lo tantas veces ficcionalizado, y sin embargo, de nuevo, originalmente construido. Podemos suponer, además, que el lector joven, que se asoma por primera vez a esta problemática, percibe el horror del *mal como ausencia de todo bien*, del que probablemente no tiene aún cabal conciencia, salvo en las formas más visibles del delito: homicidios, abusos, estafas diversas, abundantes mentiras, pero, tal vez, no como lo plantea esta novela: una implacable deliberación adolescente de buscar el conocimiento total, a fuerza de pensar y leer, en soledad, sin las tecnologías del saber a la mano, como una variante de la encarnación del mito juvenil de la inmortalidad.

Guillermo Martínez construye la fábula sin exceso de datos circunstanciales acerca de su personaje, por eso el lector debe reponer, por ejemplo, el modo en el que *Roderer* se hace de una biblioteca tan nutrida o las formas de la vida familiar anteriores a su llegada al pueblo. La mimesis es, sin embargo, verosímil en la *concisión* del relato. En esta característica radicaría su nota más personal, que se observa en la presencia del dato suficiente, sin mayores desarrollos; en el cierre de los capítulos que recuerdan la redondez del cuento; en la andadura serena de la prosa; y en el equilibrio, en suma, de la construcción ficcional.

Si las afirmaciones radicales del joven *Roderer* acerca de la *creatividad*, como un problema dentro de otro problema mayor (Martínez, 2004a: 75), reflejan la pérdida metafísica de la causa final que signa, con su tono siniestro, algunas realizaciones del mundo contemporáneo, aquella última apelación a la *inspiración*, de la que no está ausente una cierta nota dionisiaca, permite suponer la suave postulación de una posible salida para la creación literaria actual.

Por eso, afirmamos que la de Martínez, en el agotado fin de siglo pero desde una nueva sensibilidad, es una apuesta por la *razón poética*, entendida en su gratuidad, desligada de la función

contracultural y crítica - a la que, en gran medida, la redujo la Modernidad – y, sin embargo, capaz de la creación de mundos imaginarios que sigan representando para el hombre su misterio y, otra vez, la multiplicidad y trascendencia de lo real.

---

### **Bibliografía**

- CUESTA ABAD, José M. 1995. *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid, Gredos.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. 2004. *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- MARTÍNEZ, Guillermo. 2004a. *Acerca de Roderer*. 2ª ed. Buenos Aires, Planeta.
- MARTÍNEZ, Guillermo. 2004b. *Borges y la matemática*. Buenos Aires, Eudeba.
- MARTÍNEZ, Guillermo. 2005. *La fórmula de la inmortalidad*. 1ª ed. Buenos Aires, Seix Barral.
- SPANG, Kart. 1991. *Fundamentos de Retórica, literaria y publicitaria*. 3ª ed. Pamplona, EUNSA.
- TABAROVSKY, Damián. 2004. *Literatura de izquierda*. 1ª ed. Rosario, Beatriz Viterbo.