

ANDREA RABIH O LA FE EN LA LITERATURA

Carlos Gamero*

En el año 2000, a los treinta y tres años, Andrea Rabih publicó en Editorial Simurg su primer libro de cuentos, *Cera Negra*. Algunos de ellos –“El polaquito”, “Claramente dormida”, “Inconfesable amor”, “La diferencia” y el que le da título al libro– son ya inseparables de nuestra literatura, que es como decir de nuestro mundo. En todos resuena su voz inconfundible, a veces femenina y jodona, a veces sensible y turra, otras burlona y autoirónica: protagonista de una escritura del yo, Andrea Rabih es, a través de los variados nombres de la ficción, más que nunca ella, la presencia inconfundible que alienta cada una de sus páginas. Las diferentes protagonistas, a veces innominadas, a veces llamadas Marcela, Javiera, Agustina, empiezan, una vez cerrado el libro, a acercarse, a buscarse en nuestra memoria. Juntas, componen la biografía imaginaria de una mujer: la vemos adolescente, con recuerdos de niña, con su papá y su mamá; la vemos con sus estudios, sus novios, sus amantes, su trabajo, asistimos al día de su boda, somos testigos de su intimidad conyugal. A veces la vemos con sus propios ojos, y a veces con los ojos de los otros. No siempre son sus propios ojos los que mejor la entienden.

En una literatura todavía hoy machista, o al menos homosocial –para usar un término más lavado y políticamente correcto– como la nuestra, Andrea Rabih construye con *Cera negra* una literatura menor, enteramente femenina, hecha de aparentes nimiedades –la depilación, el maquillaje, los ramos de flores, la espera

junto al teléfono— como lanzando el desafío de que puede hacerse una literatura poderosa con los temas habitualmente considerados pequeños, “cosas de mujeres”. La época en que transcurren es la aparentemente hedónica y despreocupada de los muy argentinos años noventa, que parece flotar en un limbo sin historia —cerceñada su continuidad tanto de los años de la dictadura como de la crisis que sobrevendría—. Sin embargo, hay, desde el comienzo, una advertencia: el cuento que Andrea Rabih eligió para encabezar el libro, “El polaquito”, es su *In Arcadia ego*. En su exploración de cómo tantas veces nuestra única manera de lidiar con el dolor y el miedo es convertirlos en placer o deseo (alquimia de las emociones que explica en parte el deseo universal del internado por los médicos o las enfermeras, y también, a veces, el de algunos presos por sus carceleros), “El polaquito” presenta la enfermedad que será protagonista casi exclusivo del libro siguiente, la crisis personal que parece presagiar la del país entero.

Cera negra es, ante todo, un libro de búsqueda estética. La materia de sus cuentos está elegida, es indudablemente esa que se nos ofrece, pero podría haber sido otra. El cuento está contado de una manera determinada, pero el lector sensible puede sentir los fantasmas de las otras maneras posibles que lo rondan. La escritora se abre camino en la selva de letras, barajando opciones, tanteando, probando distintos senderos. Las preguntas de todo inicio (¿Qué contar? ¿Cómo contarlo?) echan a andar su escritura; la experimentación y la contingencia la guían.

En los cuatro cuentos hasta hoy inéditos que Andrea Rabih escribió con posterioridad, reunidos en este volumen bajo el título general de *Melanoma*¹, una realidad

¹ *Melanoma* parece haber sido el *working title* que Andrea Rabih eligió para estos cuatro cuentos, al menos ese era el título de la carpeta que los contenía. Ha sido decisión editorial, avalada por su marido Claudio Zlotnik, quien siguió de cerca el proceso de escritura, mantener este título.

de hierro impone los temas y exige la búsqueda de una única forma posible: la manera de contar no es elegida sino descubierta. Esta realidad es la de la enfermedad despiadada y la de la inevitable muerte. La búsqueda de una curación imposible se transmuta en la búsqueda de una forma inevitable, esa que estaba allí desde un principio. Si en los cuentos de *Cera negra* la protagonista única se probaba distintos nombres como se probaba distintos vestidos para el trabajo, la seducción o la fiesta, en estos el nombre es siempre Marina, las circunstancias y las peripecias son siempre las suyas, y la sucesión de cuentos no se diferencia mayormente de la de los capítulos de una novela.

La posibilidad de tener distintos nombres, de jugar a ser distintas personas, de ensayar distintas estéticas, característica de *Cera negra*, reaparece como nostalgia y parodia en “Medusa”, donde Marina se prueba las pelucas que la enfermedad le impone e imagina distintas vidas, distintas posibilidades eróticas. La paradoja y el pathos son extremos: la peluca, habitual medio de jugar con la identidad, aquí la fija en una única, ineludible: la de persona enferma.

T. S. Eliot inventó, o al menos patentó, el artilugio del ‘correlato objetivo’: un objeto o imagen que representa y reemplaza una emoción determinada, y exige al autor de poner esa emoción en palabras, eludiendo un doble riesgo: el de fracasar en la empresa de decir la emoción, de caer en el sentimentalismo y el patetismo, o el de decirlo tan bien que el lector se sienta eximido de la cargosa tarea de sentirla. En “Medusa”, el correlato de la enfermedad de Marina, y de los sentimientos que despierta, es esa serie de pelucas, objeto a medias grotesco y a medias patético que se hace depositario del cuidado estético que su propio cuerpo ya no es capaz de sostener: un fetiche de sí misma. La protagonista de los cuentos de *Cera negra* sufría todos los vaivenes cotidianos, reales e imaginarios, de una mujer de su condición y tiempo (las gran-

des catástrofes están ausentes de ese volumen, no así los grandes miedos, como evidencia “El polaquito”). Pero en esta zozobra, al menos dos pilares se mantenían firmes: su capacidad de seducción y su belleza. La lucha de la protagonista de “Medusa” por apuntalarlos es una lucha contra una pérdida más definitiva, la de la vida misma. Este cuento es el único de la serie que ofrece una catarsis liberadora, algo que se parece a un final feliz. Lo es, claro, si lo tomamos aisladamente; dentro de la serie, es apenas un aplazamiento, un prólogo de lo que sigue.

“La espera” continúa el camino del grotesco, esta vez más exacerbado, porque ahora transcurre no bajo la amenaza sino la certidumbre de la muerte. En un principio, esta sala de espera de un consultorio oncológico recuerda la nave de los locos de ciertas fantasías medievales: lejos de aunarse en el sufrimiento, los enfermos terminales compiten entre sí para ver quien ha sufrido más, quién ha mejor resistido los tratamientos más cruentos, exhiben cicatrices y tratan de asustarse con los cuentos de terror que cada uno cotidianamente protagoniza. La sátira desplaza por un momento a la tragedia, la risa al nudo en la garganta. Y sin embargo esto era solo el preámbulo. La solidaridad inútil –inútil en el universo práctico, el de los resultados tangibles– de los condenados, que un gesto del más absurdo de los personajes restituye al final, salva al cuento del mero grotesco, del cinismo con que la negación o el miedo suelen recubrirse.

Andrea Rabiñ siempre supo sortear con sabiduría (sabiduría no natural, porque nada puede serlo en estas condiciones de escritura; sabiduría sin duda difícilmente conquistada) los peligros del sentimentalismo. Esto no siempre es fácil: hay situaciones cuya carga melodramática, fijada por infinitos teleteatros y películas estadounidenses y, tal vez, por la vida misma, es tal que la única manera de evitarla parece ser la de evitar el tema mismo. De estas, la de la madre joven que muere y deja solo a un hijo de cortísima edad, que no tendrá nunca de ella re-

cuerdos directos, es ejemplo evidente. Tarea casi imposible eludir el melodrama presentando la situación desde el punto de vista de la madre. “La sala amarilla” es el único cuento de la serie donde el punto de vista no es el de la mujer enferma sino el de su marido: el cuento nos acerca a los pensamientos y sentimientos de Ramiro, marido de Marina, mientras atraviesa esa ordalía a la cual los colegios progres someten a los padres: la ‘adaptación’ del niño a la guardería o el jardín de infantes. El cuento gira alrededor de lo que no puede decirse: la muerte de la madre, la futura soledad de a dos de padre e hijo, la verdadera adaptación, que es a la vida sin ella. No es difícil, en este caso, dar un nombre, o una figura, al anónimo narrador objetivo del cuento: es el fantasma de la madre todavía viva, observando lo que hacen su marido y su hijo mientras ella no está, aguzando el oído, escudriñando cada gesto y cada signo para, finalmente, poder decirse que van a lograrlo, que podrán seguir sin ella. Esta presencia fantasmal lo convierte en el menos abiertamente doloroso y en el más profundamente triste de la serie. La recuperación de un insignificante objeto perdido, al final del cuento, funciona, por inversión, como correlato objetivo de aquello que se perderá para siempre.

El más largo de la serie, y el más complejo, el que trabaja las capas de sentimientos mas variados, es “Padre Abraham”. Aquí la enfermedad de Marina vuelve a ser el centro, pero la circunferencia lo excede por mucho: su vida entera, su infancia, su relación con sus padres, y, tras la separación de estos, con los novios de su madre. Con un padre apuesto, intelectual, una torre de fuerza que de un día para el otro se derrumba y sale de escena; y con una madre débil, vacilante e insegura pero que es capaz de perdurar, y acompañar a su hija en el tránsito más difícil que tocarle pueda. Esa iglesia católica a la que la madre judía se había convertido, por miedo de sus padres a la persecución primero, por muda tozudez inexplicada luego, esa fe en los curas sanadores que su hija

rechaza menos por convicción que por incompatibilidad intelectual y estética, y que fue lugar privilegiado de la incompreensión y la diferencia, llegada la situación límite se convertirá, quizás no a pesar de eso, sino justamente por eso, en lugar de encuentro.

Empujada a aceptar la comunión con esta congregación bizarra de la cual la separan las barreras de la religión, la clase y la cultura, y a la cual la unen apenas la esperanza de aplazar la propia muerte o la de un ser querido, Marina se debate como si fuera obligada a participar, remedando los gestos y las contorsiones como una marioneta, en una medieval danza de la muerte, figura pictórica y poética que daba cuenta del poder igualador de la muerte. A un escritor de clase media o alta, educado y culto, como suelen ser los escritores, al poner semejante aquelarre en un relato le será difícil eludir la tentación de la ironía, el esperpento y el grotesco. Andrea Rabih, cuyo talento natural es para la mirada distanciada y finalmente irónica, elude con determinación este registro. Porque este es el lugar a la que la ha traído esa madre que ha sido tantas veces objeto de burlas, y de vergüenza para sus hijas, esa madre rara que andaba a tientas por la vida. En su muda, tozuda, humilde sabiduría, esa sabiduría que no puede decirse porque habla un lenguaje ilegítimo, lo que la madre le propone, quizás sin saberlo, es esa aceptación imposible, la de la otredad incomprensible de esas vidas charras, insalvablemente ajenas, como preparación para la más radical otredad de la muerte. Y es en ese lugar improbable donde madre e hija pueden mirarse, por fin, cara a cara, y reconocerse.

Si estos cuatro cuentos se deciden a mirar la peor de las realidades cara a cara, a tomar el toro por las astas, como suele decirse, la nouvelle *Todos contentos*, escrita contemporáneamente a ellos, propone el movimiento complementario y opuesto: traza el mapa de una huida, de una línea de fuga. Su protagonista es Eugenio, un bibliotecario tímido, cultor del silencio y de la medida, y

tan distraído que le lleva varios días detectar qué tienen de particular los vecinos del nuevo barrio al que se ha mudado: son todos orientales. A partir de ese momento Eugenio descubre algo que parecía imposible: que hay un mundo exterior que se adapta a lo que hasta ese momento él se había visto obligado a cultivar y preservar únicamente adentro suyo: un mundo donde el silencio, la cortesía, la amabilidad son los rasgos más valorados, un oasis en medio de la vulgaridad y la estridencia de la gran urbe argentina (esta comunidad de los mesurados y los cortesés de *Todos contentos* recuerda, por inversión, a la soledad central del japonés de “La causa justa” de Osvaldo Lamborghini, perdido en la intolerablemente argentina “llanura de los chistes”).

Y como respondiendo a sus plegarias inconscientes, la realidad se va amoldando a sus deseos: sus ojos se rasgan, su pelo se alisa y ennegrece, las palabras de sus vecinos se hacen inteligibles: Eugenio empieza a convertirse en chino. El cambio lo desencadena su embelesamiento con una adolescente china y la lectura de un libro de divulgación, *Oriente: su arte, sus costumbres, sus ideas*, donde toma conocimiento de la leyenda según la cual, cuando la mujer del emperador conoce el amor verdadero, “su sexo se transforma, adquiriendo el corte horizontal –resultante del auténtico acto amoroso.”

Franz Kafka puso palabras definitivas, en su brevísimo “Sobre el deseo de ser piel roja” al anhelo del hombre de las sombrías y apretujadas ciudades europeas de galopar por las infinitas praderas hasta perder los límites de la realidad material, consumirse y refinarse a movimiento puro, pura energía (Sylvia Plath, también a partir de la figura del jinete al galope, haría lo propio en su *Ariel*). En apariencia, el sueño de Eugenio es el contrario: el de un habitante de la llanura bárbara por ser aceptado en la civilización más antigua del planeta. Y sin embargo el deseo es, como sucede en el cuento de Borges “Historia del guerrero y de la cautiva”, esencialmente, el mismo.

“Todos contentos” es el nombre de un conocido restaurant de la Chinatown porteña, y esta banal y utópica apelación a la satisfacción absoluta del cliente, en lugar de tornarse objeto de burla, se convierte en esta nouvelle en promesa fiable de cielo presente. Nada es imposible en *Todos contentos*: Andrea Rabih relocaliza la Arcadia en el Barrio Chino de Belgrano, y como sucede en Como gustéis de Shakespeare y “Las viejas travestis” de Copi, todos los obstáculos se superan, una felicidad sin rebabas ocupa entera el espacio del desenlace, todos, efectivamente, terminan contentos (“Las puertas del cielo” de Cortázar presenta un desenlace similar, pero este solo es posible después de la muerte).

“En el pasado toda empresa era venturosa” escribe Borges en “Los cuatro ciclos”, y agrega “ahora, la busca está condenada al fracaso... Somos tan pobres de valor y de fe que ya el *happy-ending* no es otra cosa que un halago industrial.” Dos son las maneras de hacerse cargo de esta pobreza. Una es escribiendo, como hicieron Kafka y Beckett, una literatura del fracaso y la impotencia. La otra es la que practican, en los textos citados, Shakespeare, Cortázar, Copi y Rabih: la resolución de todos los conflictos y la satisfacción de todos los deseos se convierte, por amplificación al absurdo, en denuncia de los “halagos” al arte comercial y complaciente, y a la vez –lo que es infinitamente más importante– en rebeldía ante un mundo en el cual estos anhelos imposibles pero legítimos son más tarde o más temprano pisoteados despiadadamente. En la ciudad del tango, una de cuyas condensaciones posibles se encuentra en el final de “Desencuentro” de Cátulo Castillo (“Por eso en tu total / fracaso de vivir / ni el tiro del final / te va a salir”) *Todos contentos* construye un gueto chino en el que “todo te va a salir”, que viene a ser lo mismo, pero al revés.

Por eso no resulta paradójico, sino inevitable, que Andrea Rabih haya escrito *Todos contentos* al mismo tiempo que escribía los terribles cuentos de su enfermedad.

Los dos gestos, el de la aceptación radical de la realidad última, y el de su rechazo incondicional, son dos maneras complementarias de lidiar con la misma vivencia.

En ningún momento, en ninguno de estos textos, Andrea Rabih cae en lo que en otro contexto llamé la 'coartada moral' de la escritura: la idea (la excusa) de que la importancia de un tema se basta a sí misma, y exime al escritor de trabajar, al máximo de sus posibilidades, la estructura, la música, la sintaxis, las palabras de su texto. O, peor aun, la idea de que ante los extremos del dolor o el sufrimiento el cuidado por la forma pueda ser superfluo o aun obsceno. Andrea Rabih era demasiado buena escritora para dejarse distraer de su trabajo por su propio sufrimiento, y trata a estos textos no como expresión de su dolor, ni como carta de despedida, y menos que menos como chantaje sentimental a los lectores futuros, sino como cuentos: objetos verbales puros e independientes, que deben conmover y maravillar por sí solos, sin referencia alguna a su vida u otra circunstancia externa. No hay en ellos una sola línea que deba ser excusada en nombre del dolor físico, la pena, el miedo o la urgencia. No son los cuentos de una persona enferma a la que se le acaba el tiempo, sino de una escritora implacable, que no encuentra ninguna excusa para permitirse una frase floja o una palabra imprecisa. La escritora nos desafía a que encontremos en ellos un solo rasgo de autoconmiseración o indulgencia. El lector ideal de estos cuentos debe ser, creo, tan feroz como ella. Es lo menos que se merece.

A veces me pregunto –supongo que todo escritor se hace cada tanto esta pregunta– si vale la pena dedicar tanto tiempo y energía a barajar palabras, a poner comas para luego sacarlas y volver a ponerlas, a debatirse entre un punto seguido y un punto y aparte como si en ello se jugara el destino del universo. En esos momentos la pienso a Andrea, en su último año de vida, hurtándole al cuidado de su salud, a su hijo, a su marido, a su madre, a su hermana, a sus amigos, los cientos y cientos

de horas que esas nimiedades requieren, y tengo mi respuesta. Leer y releer los textos que nos dejó, además de permitirme recordarla en presente y sentir que vuelvo a hablar con ella, tiene el efecto exhilarante de renovar mi fe en la literatura.

*Publicó *Harold Bloom y el canon literario* (Campo de ideas, 2003), *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos* (Norma, 2006), *Ulises. Claves de lectura* (Norma, 2008) y *Ficciones barrocas* (Eterna cadencia, 2010) y, entre otras obras de ficción, *Las Islas* (Norma, 2007) y *El secreto y las voces* (Norma, 2002).