

# LOS AÑOS 90

## “Breve análisis de la obra de Daniel Link”

Al comenzar la lectura del libro de Daniel Link nos encontramos con la primera cuestión de peso, en relación a nuestro trabajo de análisis y comprensión del texto. Uno, como lector -antes que intérprete o analista literario-, no puede dejar de preguntarse casi de forma intuitiva y, por qué no obligada, ¿es esto Literatura?

### Daniel Link leyendo textos



**Daniel Link** (Buenos Aires, 1959)  
Escritor, periodista y catedrático argentino.

**N**os sorprende encontrarnos con transcripciones literales de conversaciones telefónicas que se presentan como evidentemente reales, como si fueran transcripciones textuales de desgravaciones hechas a personas que hablan por teléfono. Salta a la vista que el autor escribe tal cual hablan las personas en la vida cotidiana y no como si fueran personajes de una obra literaria. De allí que nuestra primera interrogación sea por esta singularidad con la que es abordada la narración desde su inicio. Por eso nuestra pregunta gira en torno a un problema crucial: ¿nos encontramos ante un texto literario o no?

Sin embargo, en la medida que vamos avanzando en la lectura de la obra comenzamos a vislumbrar otra cosa, otro trasfondo mucho más interesante de lo que se presenta inicial y aparentemente. Lo primero que nos surge es la luminosa intuición de que el autor construye el semblante de su escritura, totalmente adrede, y con un mecanismo preciso y necesario, según el plan que tiene destinado para la obra, (seis partes o fragmentos, ordenados caóticamente, durante un período que abarca desde 1991 hasta 1999)

Pero con el paso de las páginas el autor se va revelando ante nosotros como un escritor dotado, formado cabal y académicamente en un discurso sólido, formal, preciso y lleno de vigor. Entonces comienza desplegar frente a nuestros ojos sus vastos conocimientos sobre distintos saberes y, principalmente, sobre los géneros discursivos. (Diario íntimo, crónicas, contestador electrónico, cartas, literatura pornográfica, etc).

El autor tiene buena muñeca no sólo para relatar la tragedia de una familia –bajo la fachada de diferentes narradores- sino para pasar del lenguaje vulgar al formal sin ningún inconveniente. Escribe como se habla hoy en día: “Ta lueoogo, la verdá, Ma-nueeel, ok, chau, beso, esstee, yo me encargo.., te re-quiero, etc.”. O el lenguaje soez con malas palabras y conversaciones triviales.

Luego pasa al lenguaje académico de grandes teóricos de la lingüística como Roland Barthes, Lacan, Poe, Hegel, Chomsky, Pierce, del que tiene vasto dominio, desarrollando profundos

problemas filosóficos, esos que tanto entretenían a los antiguos griegos como lo es la paradoja del cretense que decía “yo miento”, o “Aquiles y la tortuga”, y problemas relacionados con la matemática (con la secuencia de Fibonacci), la lógica, el infinito y el sujeto.

El despliegue de conocimiento parece dominar un amplio espectro. Abarca las culturas orientales y a ciertos pensadores y escritores de la filosofía japonesa.

En la pág. 59 por ejemplo, el autor cambia de discurso con gran maestría y nos hace pensar y reflexionar en las cuestiones fundamentales y trascendentes de la vida, citando también a escritores, actores, pensadores, filósofos, junto con algunas obras clásicas, y películas de diversos géneros. Hasta nos hace una introducción al mito de Narciso, relacionándolo con el cuerpo y la homosexualidad, siempre manteniendo de fondo ese lenguaje suyo tan soez cargado de ironía tan característico.

En la pág. 64 subtitula “18. Bart/Barthes”, y uno cree que el autor va a hablar del teórico francés, tal vez con alguna alusión al Simpsons de la serie de dibujitos mas famosa, por el monofónico “Bart”, nombre del protagonista, pero no es así. Resulta ser que después, “Barthes”, no era otro que un gato (que para él era Barthes).

Y otro caso es el de por qué Manuel termina encerrándose para siempre. Aunque el autor lo termina aclarando, cuando dice que su hija era la ficción, y después de muerta, no encuentra otro consuelo que esconderse para siempre de la dura realidad que le toca vivir. Estos dos casos son un ejemplo, - no de lectura aberrante-, sino de cómo el lector llena los espacios vacíos de la obra, según la teoría literaria de Ingarden, en la que presenta el concepto de indeterminación textual, formada por los “huecos” que presenta el texto.

Otro caso significativo es cuando Manuel le deja unos papeles a su hijo y el autor nunca explica el por qué se los dejó o para qué, siendo, en este caso, un ejemplo de “espacio abierto”, (a diferencia del anterior), o sea, una cuestión que el autor nunca explica ni va a explicar jamás a lo largo de la obra.

El texto presenta muchos lugares de indeterminación, donde el lector encuentra mayor participación en la construcción del sentido del texto. Esta es otra forma de “cooperación textual”, las operaciones que hace el lector para poder actualizar el contenido del texto. Es como si el autor hubiera creado el texto como un artificio sintáctico, semántico y gramático, desde el momento en que concibió la obra, previniendo sus múltiples interpretaciones desde un comienzo.

Por otro lado, introduce elementos para construir el contexto histórico en el que se desarrolla la historia, así como el marco social y político de la época de Menem. Para finales de 1989 se empezaba a difundir el Sida, con el emblemático caso del gran actor hollywoodense Road Hudson (creo que se escribe así). En la pág. 81 se presenta un sueño en el que se introduce cierto rasgo de rechazo contra la nueva enfermedad del siglo, cuando dice: “... la vez que soñó que Antonia le decía que tenía SIDA y lo llamaba para decírselo. Y al otro día cuando lo llamó Sara casi la mata porque creyó que el sueño se cumplía.” En la pág. 84 se hace alusión a “los preservativos encontrados entre las sabanas”, como una forma de mostrar la preocupación mundial por el cuidado en las relaciones sexuales y el nuevo temor a la promiscuidad por el gran desconocimiento que había en ese tiempo sobre aquella enfermedad mortal.

El autor domina muy bien los conocimientos relacionados con la informática y la robótica, propios de los años noventa. La tecnología de punta con la que se contaba en aquellos tiempos con los

modernos televisores de pantalla ancha, aparato de video digital o las computadoras con el famoso dispositivo de grabación conocido como “diskette”. O los autos que se usaban en esa época: Falcon, R12, Dodge 1500. Puede incluir a su vez una larga lista de programas de tv populares como el de Tinelli, canciones de rock nacional, boliches bailables, productos para la limpieza...

También el autor cuenta con una gran habilidad para cambiar bruscamente del discurso dialoguista al descriptivo y sorprender al lector. En la pág. 75 introduce un diálogo, en la 76 una descripción, en la 77 vuelve al dialogo, en la 88 a la descripción, y en la 89 nuevamente al dialogo.

Otro de los aspectos a destacar es que su discurso se dirige a lo que se denomina en Teoría Literaria “lector modelo”. Aquí nos acordamos de Borges, que sostiene la misma idea conceptual de lector y es como si escribiera siempre para un público con cierto nivel de competencias lingüísticas y conocimientos de mundo sobre los cuales nada quiere explicar ni aclarar.

Según ellos, es el lector el que debe tomar una posición activa y, en caso de interesarse y querer profundizar en las cuestiones que el autor cita y nombra y que él desconoce, encargarse de investigarlas y conocerlas. Por eso cita una gran cantidad de películas clásicas europeas que no todo el mundo conoce o tiene porqué conocer. El autor da por sabido que el lector ya cuenta con cierto nivel de cultura y es capaz de entender y seguir el hilo de lo que dice cuando habla de una película, libro, o pensador o paradoja o teoría filosófica o psicoanalítica.

En la pág. 95 da un giro sorpresivo y nos presenta una carta por demás interesante. En ella el autor nos obliga a seguir un ritmo de reflexión y pensamiento parecido al del comienzo cuando trataba cuestiones relacionadas con problemas filosóficos. Solo que aquí el tema es la psicología. Hace un desarrollo por el espacio del sujeto, en el que pone énfasis en la función del otro en el pensamiento. Aquí también encontramos vestigios de “espacios en blanco o vacíos”. Al principio da la impresión de que habla la madre del chico pero luego se nos revela que era el padre quien no podía quitarse de la cabeza la muerte de Lucía. La relación entre el sentimentalismo y la ficción. La muerte como único acontecimiento irreversible. La relación de perder el tiempo y llenar el tiempo. La lógica del sueño y la lógica de la verdad. Y las tres cosas que descubre con la muerte de su hija: “que debía cancelar su viaje, que había encontrado su punto de vista y la sensación de que para él todo había terminado”.

En la pág. 115 el autor reproduce “El Diario de una señorita” en el que supuestamente dice haber encontrado entre los papeles de su hermano cuando murió luego de sufrir una gran agonía producida por un teratocarcinoma embrionario a comienzos de los años noventa, cuando era apenas un adolescente. ¿Hemos de creerle al autor esta supuesta “verdad” que dice contarnos? Aquí se presenta el texto como si fuera efectivamente real. Como si este tramo del discurso no perteneciera a la ficción e introdujera un elemento externo con las características y el valor propio de un documento verdadero.

Como vimos anteriormente, este es otro género discursivo que el autor maneja con gran maestría. E insiste en hacernos creer que se trata de un texto extra ficcional. Damos por descontado que el autor ha construido este tramo del discurso estratégica y meticulosamente bajo este formato, con la expresa intención de imprimirle mayor dramatismo a su narración. Algunas citas que hace al respecto, por ejemplo, son su confirmación: “1 manuscrito en el margen, sin paréntesis. Se deduce por el contexto. No hay indicación alguna en el original.” Tal vez esto es una muestra de lo que Eco manifiesta en “El lector in fabula” respecto a la noción de texto como cadena de “artificios expresivos”. Un artificio o recurso de expresión como otra forma de llegar al lector y despertar en él sentimientos, deseos u otras formas de emociones y pensamientos.

Abundan las descripciones de actos sexuales lascivos, descriptos y narrados prolijamente y con mucha minuciosidad con la sola intención de despertar en el lector su candente y lujuriosa imaginación junto al deseo y la pasión.

Casi al final vuelve a cambiar de discurso e incursiona por el género clasificatorio, y utilizando una tabla con una lógica matemática en la que hace una clasificación de hombres y mujeres con sus respectivas y posibles formas de relacionarse sexualmente.

Casi al final, cuando hace la descripción de la fotografía de Marlon Brando, vuelve a lucirse con su gran dominio de los géneros discursivos, la primera narración es la suya, en la que podemos ver y disfrutar de su personalísimo estilo, y en la que le sigue, muestra, -como un verdadero trabajo de construcción literaria dado a los alumnos de literatura- otra reescritura del texto en la que dice, irónicamente, esta es la forma “correcta” en que se debería escribir este texto, este género de discurso.

Tras la lectura de la obra de Daniel Link nos queda como resonando en los oídos, como una transportación imaginaria y retrospectiva en el tiempo, la frase que citara Jauss en la ponencia realizada en la Universidad de Constanza, Alemania: “Mis poemas tienen el sentido que se les da”. Lo mismo podría decir Link: Los años 90 tiene el sentido que les dan mis lectores. La literatura de Link es un vehículo para reflejar un momento muy delicado y decisivo de nuestra sociedad, en la que nos propone pensar a su obra como un espacio de carácter abierto, de gran significación y poder, en el que se hace necesaria la participación de un lector activo y creativo.

Lejos del la tradicional concepción literaria en la que el sentido se presenta como único y acabado, el libro de Link pretende mostrar un elemento de intercambio entre el lector y su obra, en el que la interpretación es efecto de una construcción de lectura. Leer es construir sentido, y el lector inteligente logra recrear la obra de Link como un entramado lingüístico de carácter orgánico, tal como nos lo enseña la “Estética de la Recepción”.

Al final, el autor hace una alusión muy evidente a “Rayuela”, la obra de Cortázar, citando uno de los personajes de este escritor, “La Maga”, recurriendo a su vez a un hábil juego de palabras, que deja entrever cuando dice: “... es viernes, nací (por azar) en...”: (Cort-azar). Este es un ejemplo de intertextualidad y de similitud entre ambas obras. También se presentan las dos con una estructura desordenada y en apariencia caótica. Rayuela puede leerse alterando el orden de los capítulos, y en esta obra también.

HUGO CUCCARESE