



EL LENGUAJE ERRANTE DE LA BOHEMIA. *NOSOTROS DOS* (1966) DE
NÉSTOR SÁNCHEZ*

THE WANDERING LANGUAGE OF BOHEMIA. *NOSOTROS DOS* (1966) BY
NÉSTOR SÁNCHEZ

ELIZA GUMULAK

<https://orcid.org/0009-0008-9007-3903>

egumulak@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: En el ámbito de la crítica literaria, la escritura de Néstor Sánchez (1935-2003) es denominada como *mala*, *hermética* o *ilegible*, pero también *mágica*, *alquímica* y profundamente *experimental*. *Nosotros dos* (1966) —la primera (anti)novela del autor argentino—, por medio de un lenguaje que alberga todas estas definiciones, narra la historia de un amor bohemio que resiste una lectura unívoca. El presente trabajo tiene como objetivo examinar los procedimientos narrativos mediante los cuales se configura la estética bohemio en el libro, más allá de su argumento. Con este fin, tras describir la naturaleza de la bohemia argentina de la época y contextualizar la publicación y recepción de su obra, a través de la técnica del *close reading* se analizan amplios fragmentos de la novela, poniendo el foco en la construcción de la temporalidad y la modulación de la perspectiva narrativa, así como en ciertas sucesiones de imágenes construidas bajo la lógica del montaje.

Palabras clave: narrativa de la indeterminación, literatura argentina, literatura experimental, montaje narrativo, ilegibilidad.

Abstract: In the field of literary criticism, the work of Néstor Sánchez (1935-2003) has been described in markedly ambivalent terms: dismissed as *bad*, *hermetic*, or even *unreadable*, yet also celebrated as *magical*, *alchemical*, and profoundly *experimental*. *Nosotros dos* (1966)—the Argentine

* Este artículo es una profundización de la investigación sobre la imagen de la bohemia en el libro de Sánchez, llevada a cabo por la autora para su tesis de grado, defendida en el año 2018 en la Universidad de Varsovia e inédita.

author's first (anti)novel— condenses within its language this plurality of definitions, narrating a bohemian love story that resists univocal interpretation. The aim of this study is to examine the narrative procedures through which bohemian aesthetics are configured in the novel, beyond the plot level. To this end, the nature of the Argentine bohemia of the time will first be outlined, alongside the context of the novel's publication and reception. Subsequently, through the technique of *close reading*, significant passages of the text will be analyzed, paying particular attention to the construction of temporality, the modulation of narrative perspective, and the arrangement of successive images according to a montage-like logic.

Keywords: narrative of indeterminacy, Argentinian literature, experimental literature, narrative montage, illegibility.

1. INTRODUCCIÓN

No sé de dónde el hábito a sentirlo todo en una sola tarde
(Sánchez, 1971b: 109)¹.

El concepto cultural de la bohemia es inseparable de la literatura errante, experimental, disruptiva, ilegible. Igual que un estilo de vida «que se aparta de las normas y convenciones sociales, como el atribuido a los artistas» —citando la cuarta definición atribuida al término por parte del Diccionario de la Lengua Española—, el lenguaje que lo expresa juega con las convenciones semánticas, sintácticas y lógicas. Una oración entabla relaciones difíciles con sus vecinas, pateas, vocifera, resiste lecturas unívocas. Deambula por callejones oscuros del sentido viva, nómada, carente —sin nostalgia— de lugar fijo. A veces, sin querer, arrastra consigo la experiencia de una época.

Desde mediados del siglo XIX, cuando la palabra *bohemia*² designaba un movimiento antiburgués, cosmopolita e idealista relacionado con el simbolismo y el parnasianismo francés —a través de su expansión y adaptación a contextos culturales diferentes, las décadas de la liberación cultural en el siglo XX y el surgimiento de vanguardias y diferentes contraculturas—, y hasta hoy en día, la literatura ha constituido un espacio de expresión de inconformidad y experimentación que desafía los modelos tradicionales. Si bien los orígenes

¹ La frase proviene del capítulo XXII de la obra analizada en el presente trabajo. La numeración de páginas se corresponde con la edición del libro publicada en 1971 por Seix Barral (Barcelona). Todas las citas del libro aparecen solamente con las páginas de la obra, sin fecha de la obra ni apellido del autor.

² El término *bohème*, que en la segunda mitad del siglo XIX aparece definido en las enciclopedias francesas como «Individu qui vit au jour le jour» (Álvarez Sánchez, 2003: 256), proviene del nombre de la región en la actual República Checa, lugar de procedencia atribuido, erróneamente, a los romaníes —conocidos por su estilo de vida nómada—. Su semejanza con la *flânerie* de los artistas decimonónicos será la causa por la que se lo usaría para referirse a un individuo o a un grupo de personas comprendidos conforme a la definición citada.

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

de la bohemia suelen buscarse en las obras de autores como Henri Murger, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine o Charles Baudelaire, que marcaron un estilo de vida al margen de las normas, con el tiempo ese espíritu —a pesar de la famosa constatación de Murger, incluida en el prefacio de *Escenas de la vida bohemia*: «Nous ajouterons que la Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris» ([1851] 1866: 6)— cruzó los Pirineos y se arraigó en Madrid, donde Enrique Pérez Escrich inauguró simbólicamente el fenómeno a través de *El frac azul: memorias de un joven flaco* (1864), adaptándolo al contexto español con figuras situadas entre la ambición artística y la precariedad económica. Desde Europa, el imaginario bohemio se expandió a América Latina, donde encontró afinidades con las aspiraciones modernistas de autores como Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo o Rubén Darío, cuya participación en las tertulias internacionales dejó estelas en las obras de los autores de ambos lados del Atlántico.

El principal optimismo y cierta idealización de la vida bohemia —llena de arte y conversaciones intelectuales— parcialmente cedieron lugar a temas como la pobreza y la alienación, pero esa mezcla fue lo que contribuyó a la creación del mito de la bohemia: transmitido, sobre todo, por medio de la literatura. El reflejo del mundo bohemio en el que «[e]xiste un intento de literaturizar la vida y muchos de ellos (Rubén Darío lo afirma de Sawa) estaban impregnados de literatura» (Esteban, 2017: 345); poblado además de «figuras vagabundas [que] comparten marginalidad y miseria» (Amic, 2013: 10), todavía se puede encontrar en obras publicadas en contextos diferentes décadas más tarde.

En la Argentina de los años 60, Néstor Sánchez (1935-2003) —al margen de los autores del boom latinoamericano y en compañía de otros *enfants terribles* criollos—, un *clochard* que balbucea (Piglia, 2008), practica una escritura abierta y poética que se acerca al presentimiento, la vacilación y la incertidumbre (Sánchez, 1971b: 570). Clasificada según los criterios cortazarianos como «incomunicable» (Perromat, 2014: 93), ronda lo que la crítica describiría con adjetivos como «mala» o «ilegible» (Prieto, 2016; López Parada, 2020), en tanto que mantiene una tensión entre el medio de expresión disidente y su objeto: el proceso mismo de la escritura y la búsqueda de lo indefinido, de «algo que puede ser otra cotidianidad» (Cippolini, 2016: 11) en un ambiente marginal porteño.

*Nosotros dos*³ (1966), la nebulosa historia de una relación escrita «en contra del aburrimiento de la novela en general, esa televisión del siglo XIX» (Sánchez, 1985: 101), es

³ En una entrevista de Héctor Biancotti, originalmente publicada en el número 187 de *La Quinzaine littéraire* —en mayo de 1974— y luego traducida para la revista *Innombrable*, Sánchez aclara: «El título quería ser una especie de homenaje al poema de Michaux, poema expiatorio y atravesado por la misma incertidumbre del sentido, esa

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

ejemplo de esa narrativa de la indeterminación en la que la poetización del lenguaje, la elipsis y la ambigüedad narrativa, la interiorización del discurso y la falta de cohesión temporal, son tan solo algunos de los procedimientos que generan extrañamiento en el lector y, a la vez, lo trasladan al ambiente bohemio —no solo por medio de imágenes insinuadas, sino del lenguaje mismo—. El objetivo de este artículo es comprobar esta hipótesis y demostrar los procedimientos que dificultan la lectura y consolidan el libro como uno de los mejores ejemplos de la estética bohemia de su tiempo.

2. LA BOHEMIA BONAERENSE, SÁNCHEZ Y LA CRÍTICA DE LO ILEGIBLE

Los años 60 significaban para Argentina el excepcional desarrollo de una rebeldía juvenil, alentada por la evolución de la sociedad de consumo y la necesidad de huir de las normas sociopolíticas impuestas. Aunque a comienzos de la década el país estaba marcado por huelgas, creciente inflación y surgimiento de la oposición peronista, se introdujeron nuevos modelos de vida y de expresión artística. En 1963 —el año en el que Arturo Illia empezó su presidencia—, se fundaron los Centros de Arte del Di Tella, que se ocupaban de modernizar teatro, música y otras disciplinas del arte. Si bien al principio sus miembros no tenían que plantar cara a demasiadas críticas, desde el Golpe de Estado de 1966 y la investidura de Juan Carlos Onganía, el gobierno impuso más restricciones de carácter moralista, por lo cual la situación era «menos clara que en la época de Illia» (Romero Brest, en Piñeiro, 2006: 179), en las palabras del director del instituto entre 1963 y 1969. Sin embargo, la represión de los jóvenes a causa de la vestimenta o la actividad cultural —que cuestionaba la tradición y amenazaba el poder dominante— no impidió el desarrollo del arte y de la literatura que «se separa del realismo social de los escritores de los años 30 y 40; sus personajes y su trama es menos esquemática y, sin que desaparezca la preocupación social, la preocupación por el individuo está mucho más presente» (Faletto, 1999: 114). Autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal y Silvina Ocampo consiguieron renombre en el marco del *boom* latinoamericano, pero paralelamente a su actividad literaria, un grupo de escritores se mantuvo al margen del canon, sin intentar tampoco demolerlo, ya que «la única Revolución era escaparse, salirse, evadirse, para reencontrarse en el lugar más impensado» (Cippolini, 2016: 9).

incertidumbre que precisamente había alimentado mis ganas de escribir» (1985: 100). Michaux había escrito el poema en 1948, tras la trágica muerte de su esposa a manos del fuego.

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

En este ámbito, destacan dos agrupaciones: Opium —cuyo miembro Sergio Mulet protagoniza la película de 1969 *Tiro de Gracia*, el clásico retrato de la bohemia porteña de los años 60— y Sunda, a la cual pertenece, entre otros, Leandro Katz, el primer traductor del influyente *Aullido* (Ginsberg, 1957) al castellano. Las dos formaciones editan revistas homónimas⁴ donde publicaron sus cuentos o poemas autores frecuentemente comparados con los *beatniks* estadounidenses: como la de «Kerouac, Ginsberg, Corso y Snyder [...] su sintaxis es ritmo, pulso, respiración agitada, improvisación, ruido, es otra música» (Cippolini, 2016: 9-10). En la excepcional antología *Argentina beat, 1963-1969: derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, el cuento de Sánchez «Las cuatro estaciones» —perteneciente al libro *Escuchando a tu hijo y otros relatos* (1963)— figura en la sección dedicada al grupo Sunda, para cuya revista escribió una de las cinco «declaraciones juradas» en calidad de manifiesto.

Nacido en 1935 en Buenos Aires —la ciudad donde desarrolló el gusto por el tango, atendiendo el salón de baile en Villa Urquiza—, Sánchez demuestra la importancia que tiene para él tanto el tango como el jazz a través de sus textos, cuyos numerosos fragmentos asemejan una improvisación de jazz para derivar en un ritmo irregular, inclasificable. *Nosotros dos* es la primera novela suya, fechada en 1964 y publicada por la editorial Sudamericana dos años más tarde. La sigue *Siberia blues* en 1967 —cuya trama otra vez transcurre en un Buenos Aires subjetivizado por la música— y *El amor, los orsinis y la muerte*, editado en 1969 tras su viaje por Chile, Perú y Venezuela. Luego, gracias a haber obtenido una beca, permanece cuatro meses en la universidad de Iowa en los Estados Unidos. En Barcelona, Seix Barral reedita sus dos primeros libros, y en 1973 publica *El cómico de la lengua*. Su interminable errancia lo guía también a París: allí se traducen sus obras al francés y él mismo traduce algunos autores al castellano. Pero en los años 70 «todo se precipita. Sánchez desaparece» (Baigorria, 2012: 84). La vuelta a los Estados Unidos lo convierte en un auténtico vagabundo; allá lleva una vida paupérrima hasta que un día su hijo lo encuentra. En 1986, Sánchez regresa a su país natal y dos años después publica una recopilación de doce relatos, *La condición efímera*, que será su última obra⁵.

⁴ Concretamente, Sunda publicó sólo un número de su revista y conformó una editorial autogestionada Sunda B. A., mientras que *Opium* era considerado más bien un fanzine literario.

⁵ El porqué de la renuncia a la escritura lo explica muy bien una frase con la cual Sánchez resume su final actitud hacia la vida —«Se acabó la épica»—, que es al mismo tiempo el título de un documental acerca de la vida del escritor, dirigido por Matilde Michanié y estrenado en 2015. Hugo Savino explica: «Lo que él llama su épica, es decir, los hechos de su vida, como dije, empiezan en algún club de Buenos Aires donde bailaba tango. Algún club de Villa Crespo» (2016: 3).

Si bien el escritor nómada sigue ocupando un sitio problemático en el canon oficial, se lo considera el partícipe de mayor renombre del ambiente bohemio de la época, ya que reúne sus dos características clave: el afán por la escritura, alimentado por las tertulias culturales y realizado en las sesiones de escribir, y el anhelo de la experiencia del mundo más profunda que rige su cotidianidad.

Iban juntos [con Victoria] a los cafés de Corrientes, pasaban noches en el bar Moderno de la calle Maipú hablando de jazz y poesía, Sánchez exaltado con alguna nueva lectura, recomendando autores, emocionado hasta las lágrimas al compartir con otros lo que descubría en las librerías del centro. Un macho tanguero capaz de llorar en público ante una frase o un solo de jazz (Baigorria, 2017: 25)⁶.

Sánchez «siempre hablaba de la escritura como una actitud que atraviesa la vida [...]». Tenía una fe muy fuerte en la palabra, en la importancia del decir» (Baigorria, 2017: 29). El novelista encontró justamente en las palabras una manera de huir de «esquemas culturales ordinarios» (Sánchez, 1985: 100), separarse de la visión tradicional del artista y procesar con una sensibilidad singular el carácter caleidoscópico de su entorno. Gracias a esto, *Nosotros dos* puede ser considerada una huella del tiempo en el que la mítica bohemia reinaba en los intersticios de la capital argentina.

Sin embargo, esa narración poco convencional fue objeto de numerosas críticas. En primer lugar, su carácter antinovelístico suscitó comparaciones con las obras de Julio Cortázar: sobre todo *Rayuela*⁷ (1963), con la que la obra de Sánchez coincide en el uso de semejantes recursos narrativos, tales como la técnica de montaje —véase Céspedes B. (1972)—, la desfragmentación del argumento, el autotematismo y los cambios de perspectiva, además del motivo de la búsqueda de lo trascendente. Al mismo tiempo, la alta concentración de estos elementos en *Nosotros dos* causó que la crítica se refiriera frecuentemente al libro como “hermético”. Rita Gnutzmann (1992), en su estudio sobre la influencia de *Rayuela* en ciertos textos argentinos, expone las ideas de David Viñas acerca de este tema⁸, quien acusa la postura de Ricardo Piglia, Néstor Sánchez, Aníbal Ford, Ricardo Frete, Germán García y

⁶ Victoria Slavuski, casada con Sánchez entre los años 1963-1969, perteneciente al grupo Sunda.

⁷ A modo de ejemplo, la frase «dos que dejan de verse como si se fueran a dormir a piezas diferentes y tuvieran trescientos años para reencuentros casuales, los mínimos actos durante trescientos años para entonces aparecer al mismo tiempo en esa esquina, en ese colectivo al atardecer» (p. 87), que describe la separación del narrador de su amigo Santana, es como una variación de los encuentros imprevistos de Horacio Oliveira y La Maga. Además, las referencias al escenario de la primera parte de *Rayuela* —«Ahora, a partir de esa escalera, tampoco se podía declarar entre lágrimas por ejemplo que desespero, que empiezo a pasar hambre en París» (p. 66); «cruzábamos juntos el Riachuelo en los trenes de máquina, yo miraba el Sena» (p. 120)— no encajan ni en el tiempo, ni en el espacio de la novela de Sánchez, pero es casi imposible resolver el objetivo de estas alusiones.

⁸ Gnutzmann se refiere al ensayo de Viñas «Después de Cortázar: historia y privatización», publicado en 1969.

Manuel Puig —entre otros—, desde una excesiva interiorización del texto y la consecuente alienación de la perspectiva sociopolítica. Otros defectos de los escritores incluyen: «arrinconamiento creciente, abdicación de todo proyecto modificador, desinterés, exaltación de la intimidad, separación, alejamiento exacerbado hasta, por fin, enclaustramiento y encierro total» (Viñas, en Gnutzmann, 1992: 651).

Si bien es verdad que en la novela de Sánchez casi no se habla de la política, el mismo Cortázar —a pesar de coincidir con las críticas mencionadas— siempre enfatizaba el apoyo que le daba al autor de *Nosotros dos*. Su punto de vista lo expresó, por ejemplo, en una de las cartas destinadas al editor Paco Porrúa, citada por Hugo Savino:

En cuanto a Néstor Sánchez, también me alegro de que salga su libro, aunque lamento que no le haya metido mano más a fondo; los cuelloduristas, los consagrados, los robertogiusistas y los enchufistas de la literatura lo van a agarrar por sus lados flacos y será una lástima. Pero lo bueno del libro es tan bueno que al fin y al cabo no importa demasiado que de a ratos se salga de la pista (Sánchez, en Savino, 2016: 4).

El lenguaje de la obra fue precisamente lo que atrajo al autor de *Rayuela* y suscitó opiniones como la de ser «una de las mejores tentativas actuales de crear un estilo narrativo digno de ese hombre» (Gnutzmann, 1992: 652), aunque la actitud de ambos hacia el concepto de la novela concordaba solo parcialmente:

en contra de la definición de diccionario de Cortázar (estilo: «manera peculiar que cada uno tiene de escribir o de hablar, esto es, de expresar sus sentimientos»), Sánchez se burlaba de todo aquel que dijese que era un «novelista» y proponía un tipo de novela que fuese como poesía abierta a cierta franja que media entre lo que uno sabe (o cree que sabe) y todo lo que pertenece a la ansiedad de volverse otra cosa. Por improvisación. Por eso, más que un «estilo Néstor Sánchez» parece haber un modo, una forma de tocar (de tocar la frase, como en el jazz) (Baigorria, 2017: 23).

En una entrevista del año 2000 para la revista *La Idea Fija*, Sánchez proporciona una explicación de semejantes opiniones al reconocer que su falta de relación con cualquier tradición literaria fue una de las causas de su mala recepción por parte de la crítica, y añade: «A mí me obsesionaba lo lumpen, palabra que sufrió una especie de degradación. Ahora *lumpen* es un insulto, pero en mi época tenía una connotación no conformista» (Sánchez, en Savino, 2016: 3).

En cuanto a estas influencias, Walter Cassara explica que «Sánchez se proclamaba un seguidor de la Generación *beat* y decía escribir bajo el influjo de las técnicas de improvisación del jazz y el automatismo surrealista» (2012: 46); e indica que su «esoterismo» consistía en «una necesidad de preservar la palabra escrita del filisteísmo, cualquier forma de filisteísmo, llámase crónica, ensayo o cuento» (43). También afirma que «las novelas poemáticas de

Sánchez podrían, en buena medida, resultar afines a los preceptos estéticos del *nouveau roman*, pero están mucho más cerca de la alquimia creativa» (46), y compara su escritura con los cuadros de Mark Rotkho, Barnett Newman o Clyfford Still.

Una observación parecida se encuentra en el análisis de Savino, que menciona a Jack Kerouac, Alfred Jarry, Jacques Vaché, Leopoldo Marechal, René Daumal y George Gurdjieff como fuentes de inspiración para el autor de *Nosotros dos* —junto con el zen, el tango y el jazz—, aunque señala que no era algo que entusiasmara a los lectores. Teodosio Fernández Rodríguez alega otra opinión sobre el escritor: «Para Donald Shaw, Néstor Sánchez continúa la novela metafísica de Sábato o Cortázar, y sus obras “expresan una visión de la vida en términos de una peregrinación a través de lo casi incomprensible hacia una meta intensamente anhelada, pero sólo vagamente definida”» (1985: 173).

El fragmento citado apunta al núcleo del problema que tiene que afrontar el lector a la hora de descifrar la historia. Para resolverlo, es imprescindible analizar los momentos clave de ese vagabundeo narrativo hacia «una meta intensamente anhelada» que, similarmente a otros textos del autor, pone en relieve «el proceso de escritura, entendida como un modo de conocimiento en constante devenir y, por lo mismo, sujeto a la experimentación» (Cruz y Oliver, 2024: 46).

3. DEJARSE ARRASTRAR Y OPONERSE: EL LENGUAJE AMBIGUO DE *NOSOTROS DOS*

En su clásica obra *Lector in fabula* (1979), Umberto Eco observa que «el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría» ([1979] 1993: 76). Los rasgos mencionados hasta ahora sobre la escritura ambigua de Sánchez parecen converger en un aspecto: todos dificultan la tarea atribuida al lector. La temporalidad confusa, los cambios de perspectiva narrativa y las digresiones que entrelazan diferentes imágenes son elementos que, sometidos a un examen minucioso —y necesariamente fallido, aunque se pretenda lo contrario—, pueden revelar la naturaleza bohemia del texto en el nivel del lenguaje, acercando al lector a un mundo caótico, pero creativo.

En primer lugar, con el fin de resumir la trama de la novela de manera cronológica, se comenzará por analizar la cuestión de la temporalidad. La reconstrucción del orden en el que sucedieron los hechos presentados por el narrador constituye el mayor desafío de la lectura, ya que «[e]n realidad no se detallan acontecimientos sino que se insinúan y se ofrecen

fragmentos» (Gnutzmann, 1992: 652). En resumen, la novela abarca el tiempo desde la niñez del narrador hasta la situación en la que se encuentra en el momento de construir el discurso narrado, aunque la mayoría del argumento consiste en la evocación de ciertos recuerdos que aparecen intercalados con los apóstrofes a Clara —la expareja del hombre, la otra mitad del *nosotros dos*—, a su amigo Santana y a sí mismo, junto a las descripciones de su entorno. Así, a lo largo del texto se pueden encontrar referencias a varias etapas de la vida del hombre, dispuestas en orden no lineal.

Las primeras reminiscencias al pasado más lejano del narrador se encuentran en el tercer capítulo, introducidas por la mención de un día en el que terminó el colegio y de una niña de la cual se enamoró, aunque hace dudar al lector con respecto a quién fue ella: «mis ganas de correr a sentarme en el cordón de la vereda frente al colegio de mujeres [...] porque allí estaría sin duda ella, la eterna buscada hasta hoy en todos los cordones que después fueron parques, y manera de bailar, y *Para alentar una nostalgia y otros poemas*» (p. 23).

La enumeración de las actividades que luego marcarían su relación con Clara puede sugerir que ya se trataba de ella, aunque en otro contexto también se refiere a Laura, que era su primer amor «durante el segundo año en el normal, lejos de alguna prueba de matemáticas» (p. 35). De todos modos, este sería un ejemplo que permite ver la sucesión del tiempo —que abarcaría unos cuantos años—, dado que evoca situaciones que tendrían lugar (cronológicamente) más tarde.

Después de esta frase, el hombre vuelve a relatar su juventud. A esta pertenecían, entre otros, Mabel y Momo: con ellos iniciaba su vida bohemia, en la cual irrumpió la muerte del padre y la necesidad de trabajar en una oficina de ferrocarriles. Curiosamente, los únicos diálogos en el libro son los del padre sobre su cercana muerte con Anselmi, un compañero de trabajo, y la primera conversación del narrador con Santana acerca del baile, la situación que resulta ser crucial para el desarrollo del personaje principal. El tiempo de este segundo diálogo está definido: «Se habían conocido unas pocas horas antes en el club de Villa Crespo» (p. 45); pero al mismo tiempo se alude a la posterioridad, mediante los fragmentos «Y Santana con ese gesto [...] que sería después el de siempre» (p. 45), y «Mucho tiempo después el chico le recordaría los detalles en una madrugada de verdadera conmoción [...] cómo esa primera noche, en cambio, se había acercado a la pista del baile» (p. 45). Así, comienza la época de una amistad que notablemente influiría en el narrador, ya que después de enterarse de la muerte de Santana, el hombre se plantea una pregunta: «¿Qué te llevaste de mí al sur, Santana?» (p. 101).

Durante esa etapa, vive un año con la Polaca en Flores y luego con Irene, hasta que las dos caen presas, por lo cual Santana emprende su último viaje. Tras ese giro en la vida, el narrador alquila «una pieza en Congreso» (p. 107). Es entonces cuando conoce a Clara y empieza una nueva fase de su errancia. Sin embargo, la ayuda de la mujer en cuanto al arrendamiento de un nuevo apartamento cerca de su «casa en un edificio en ruinas» (p. 111) no le impide entablar otra relación, esta vez con Thelma. Finalmente, superada la incertidumbre, el narrador y Clara vuelven a estar juntos, se mudan a Banfield, se casan y tienen un hijo. Después de cuatro años, se separan y el narrador se va a Uruguay donde pasa un mes. El momento del discurso tiene lugar unos días tras su regreso de Uruguay.

Ahora bien, la reconstrucción cronológica de los hechos implica una estrategia de lectura orientada a construir significaciones en base a los marcos temporales disponibles y las semejanzas entre las descripciones de ciertas escenas. En algunas ocasiones, los sucesos se repiten con casi las mismas palabras, aunque estén situadas en contextos distintos. A modo de ejemplo, se pueden comparar dos recuerdos de uno de los encuentros con Clara: por un lado, «Y al atardecer que te llevé por primera vez a la amueblada de Bouchard (con la ropa puesta te mostré el río por la rendija de la persiana sujeta con alambre), me dijiste humildemente que te gustaban las flores del papel de las paredes» (p. 12); y por el otro, «vos que tironeás una punta del papel floreado de las paredes a dos semanas del club social de Caballito, [...] y yo que te llamo desde la persiana sujeta con alambre, por el único intersticio, sin atreverme a otra cosa, te muestro el resplandor del río» (p. 109). En el discurso, ambas menciones están separadas por gran número de referencias a otros acontecimientos y, entretanto, el relato avanza notablemente en el tiempo.

Esta estrategia subraya no solo la relevancia que tenían aquellos momentos para el narrador, sino también revela la soltura en la manera de exponer el argumento. En ambos recuerdos, el orden está revertido. En el primero, la mención del «papel floreado» aparece en segundo lugar, tras nombrar el sitio donde se encontraban y describir el hecho de haberle mostrado el río a Clara. En el siguiente, es al revés, y además, al «papel floreado» se lo llama «flores del papel». Igualmente, en la referencia al hecho de mirar el río, en el primer caso, al principio se habla de la acción («te mostré el río») y luego añade que fue «por la rendija de la persiana sujeta con alambre», mientras que el otro recuerdo cambia el orden. También la primera mención parece ser más íntima, ya que a la segunda se agregan los pronombres personales tónicos. Y por encima de ello, difiere incluso la temporalidad: la primera vez se habla únicamente de la tarde cuando fueron a la amueblada, y la segunda se fija en el período

que transcurrió desde su primer encuentro. Asimismo, resulta que al narrador se le grabaron en la memoria ciertos elementos del acontecimiento, y lo invoca cambiando algunos detalles.

Para el lector, la existencia de estas zonas de indeterminación imposibilita la reconstrucción completa de la historia, lo que se corresponde con el funcionamiento del recuerdo en sí. «[Q]uien recuerda lo hace desde el presente y mira al pasado en un intento más bien creativo, ficcional», observa Romero Aguirre (2010: 51), después de lo cual cita las palabras de Maurice Merleau-Ponty (2000): «la conciencia que ahora tengo de mi pasado me parece que recubre exactamente lo que éste fue, este pasado que yo pretendo volver a captar no es el pasado en persona, es mi pasado tal y como ahora lo veo y tal vez lo haya ya alterado». (Merleau-Ponty, en Romero Aguirre, 2010: 51). En este sentido, es lógico que la misma situación se describa con palabras y matices distintos, ya que es condicionada por una perspectiva distante. Esto puede generar en el lector una sensación tanto de inestabilidad y desconfianza como (quizás) de comprensión, por asemejarse con el mecanismo imperfecto de la memoria.

Un efecto parecido se puede observar en las reminiscencias a la separación de los protagonistas: «me lo ocultaste sistemáticamente desde el club de Caballito hasta la tarde sin lágrimas y con el hijo en el andén de Retiro; más de cuatro años, Clara, entre los dos extremos, todo lo recorrido hasta este quinto piso» (p. 14); «Creo que no mucho después que el guarda te ayudó a subir desde el andén de Retiro y llevabas el chico y me volví se diría de los cuatro años con vos antes de que partiera el tren» (p. 20); «Clara, la misma que a partir de un andén tiznado de Retiro, con un hijo mío dentro de la pañoleta, aprendería a irse sin que quedaran reservas, a ordenar tu desfigurada vida sin mí» (p. 112); «Ya dije que el guarda te ayudó a subir al tren porque llevabas un hijo de ambos metido en la pañoleta, que a partir de ese mismo momento me volví y pude dar los primeros pasos» (p. 127). Gracias a las menciones de la primera cita es posible definir cuánto tiempo duró la relación de los protagonistas, ya que se comentan las situaciones tanto de su primer encuentro como del momento de la despedida, y la segunda frase lo confirma. En esta, el uso del verbo *irse* —en forma impersonal— supone que se habla de la mujer en tercera persona, aunque justo después el narrador se refiere directamente a ella («tu desfigurada vida»). En la frase siguiente, es él quien se va, así que aparece como actante; mientras que en la anterior, toda atención se centra en Clara. En comparativa, las dos primeras menciones carecen de una distinción tan visible. Siempre se repiten los mismos elementos: los tres protagonistas y el andén o el tren, más el hecho de haberse ido el narrador y empezar una nueva fase de vida.

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

Si se considera que estos saltos cronológicos en realidad crean nuevas líneas temporales⁹, en vez de desviar la principal —la del discurso—, las diferentes maneras de describir los hechos pueden funcionar como capas que, superpuestas, revelan más detalles de la imagen que por separado, o todo lo contrario: se contradicen, imposibilitando el surgimiento de una imagen clara. En Sánchez, se alternan ambos mecanismos. A modo de ejemplo, la alusión al ya mencionado primer baile de los dos en el club social de Caballitos también aparece en otros fragmentos, aunque el primero no haga referencias exactas al momento de la historia y solo se puede suponer que ya pasó un tiempo desde que los personajes se conocieron: «Lo cierto es que también habías llegado a un gusto singular en el baile, algo de iniciada en el acto de dejarte estar en los brazos y ofrecer la cara como una vieja corrompida» (p. 14); «levantaste primero los ojos y fue un instante, llegaron tus brazos, te dejaste estar en los suyos y él con todo esperó sin moverse, fuiste acomodando los pies entre sus pies, apretaste la mano» (p. 106). Evidentemente, la segunda descripción es más detallada, y el uso de tercera persona parece dar sensación de que el baile estuviera siendo grabado por una cámara, mostrando sucesivamente las partes de los cuerpos y los gestos, lo que sugiere un tipo de iniciación —que podría ser tanto en el baile de tango en general, como en el baile en pareja con el narrador—, mientras que la primera presenta a la mujer como una bailarina experimentada. Tal manera de presentar los hechos demuestra que la historia está contada desde el final: no solo en el nivel del discurso, sino también en cuanto al aspecto temporal —desde las mismas anacronías incongruentes—.

Sin duda, todas las imágenes citadas que se repiten a lo largo del texto añaden a la sensación de la circularidad del tiempo y ponen énfasis en la importancia que ejerció el pasado con la mujer en el narrador. Pero esta circularidad evidencia, también, «un deseo de exploración del lenguaje y de juego con el significante» (Rouxel, 2017: 3), al tratar los mismos símbolos y escenas de maneras distintas y desde un tiempo discursivo diferente: esto es, desde un origen y una motivación diferentes. Además de esas múltiples versiones de imágenes del pasado —esparcidas por el texto—, abundan fragmentos en los que se ve el repentino paso de una temporalidad hacia otra. Obsérvese el siguiente ejemplo:

[M]e vestía para la cita con la cajera de la editorial. Estoy sentado en la cocina de Banfield [...]. Todo ese otro día por las piezas altas controlando tus movimientos y de improviso escribo una carta con muchas precauciones donde le digo a ella —la misma— que desde

⁹ Siguiendo, una vez más, los planteamientos de Romero Aguirre, esta vez con referencia a la teoría de Mieke Bal: «Como observa Bal, el recuerdo no sería una desviación cronológica *in stricto sensu*, pues crea una línea de tiempo diferente, completamente nueva» (2010: 50).

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

hace años no pienso más de cuatro o cinco pensamientos para no pensar, [...] que preferí quedarme todos esos días para controlar cada uno de tus movimientos (p. 122).

Lo que podría parecer una rememoración cotidiana del pasado con Clara se convierte súbitamente en la actualidad, aunque todavía se habla de la situación que tuvo lugar hacía unos años, cuando Clara empezó a parir. El narrador profundiza aún más en el recuerdo («desde hace años»), pero al utilizar el tiempo presente se introduce una sensación de inmediatez en la historia contada. Incluso el hecho de cambiar el receptor —primero se dirige a la mujer, mas luego habla de «ella»— desestabiliza la narración, puesto que —a pesar de señalar que es «la misma»— no es posible verificar a quién estaba dirigida la susodicha carta. En lo que sigue al fragmento citado, hasta el final del capítulo el narrador vuelve a usar pronombres en segunda persona, lo que resalta la mencionada intromisión, generando dudas acerca de la situación descrita.

Más incoherencias temporales se observan en la escena que sigue a una fiesta organizada para celebrar el regreso del narrador desde Uruguay. El hombre intenta a limpiar la habitación, pero se distrae con el recuerdo de Clara y traslada al lector al pasado, a modo de *flashback* o analepsis:

[B]usqué restos de pan en la cocina y me llevé la pava al reflejo: como en los malos tiempos tomé mate contra la náusea envuelto en una radio ajena. Llegaba con toda nitidez desde la terraza de Clara Bow, la chica que veo jugar cada tarde a las estatuas y los gestos, que ni siquiera se inmuta cuando me quedo mirándola [...] Ahora permanecía apoyada con los codos en la mesa de mármol, observándolo a él repetir el solitario y escuchar la portátil con detenimiento. Pensé durante mucho tiempo en ese hombre de tricota de dos lanas sumergido en su domingo, en ella con las estatuas invadidas dentro del tapadito marrón que apenas le llega a las rodillas. De pronto eras vos, Clara, era la casa honda de Olavarría (pp. 30-31).

Al fragmento lo sigue una descripción de los momentos vividos con la mujer, después de lo cual el lector vuelve al momento (presente) del discurso: «Sólo un domingo a la tarde con la pava a la rastra» (p. 32). Luego se retoma el asunto del noviazgo. Acá el flujo de la conciencia lo despierta la música que le llega al hombre desde otro apartamento. Esto, a su vez, lo provoca a observar a la vecina que le recuerda a Clara, pero la perspectiva desde la cual se narra la situación cambia. El hecho de usar el nombre de la actriz que veía en los cineclubs con Clara es otra particularidad del fragmento, que puede derivar de la semejanza de ambas mujeres o de la simple presencia del recuerdo. Además, en la frase siguiente se introduce una confusión con las palabras «lo mismo que Clara Bow», que implican que se refiere a otra persona, y cuando la describe en el presente —aunque todavía comprendido en el pasado, por el uso del tiempo imperfecto del verbo—, cambia la perspectiva a la de la

vecina y se mira a sí mismo, finalmente mezclando dicha imagen con la reminiscencia de la mujer.

Como puede observarse, además de los saltos en la temporalidad, los cambios de perspectiva amplían el abanico de posibilidades interpretativas sobre la novela. Tal característica coincide con las ideas de Sánchez, quien despreciaba la narración convencional y realista, lo que confirma la estructura del libro, ya analizada por Rita Gnutzmann:

[A] pesar de su brevedad es una novela muy compleja, dividida en 26 capítulos numerados, sin títulos. Trece de ellos están escritos en primera persona, seis en tercera y tres en la segunda, un «tú» autorreferencial; dos capítulos mezclan la primera y la tercera persona (18,25), otro la tercera y la segunda persona (19) y por último, en el capítulo 21 se mezclan las tres: «se encerraba en la pensión a leer... ese empuje tuyo (del emisor) hacia delante... él cruzó despacio la pista... aquel desprecio por todo lo que nos concernía, me burlaba de mí mismo (1971: 106 s.)» A estos cambios de pronombres se unen las experiencias en diferentes tiempos y espacios (1992: 652-653).

Aunque prevalecen capítulos narrados en primera persona, el primer desvío de esa práctica notable se exhibe ya en el cuarto capítulo—«[y] a los pocos días de rondarlo supo que eran siempre las mismas caras, gente silenciosa sin ninguna necesidad de él» (p. 25)—; lo cual continúa en el sexto, cuando el hombre rememora algunos amigos suyos y el hogar de la época de juventud. Sobre la base de estos dos ejemplos, se puede inferir que el emisor sale de su perspectiva natural cuando está rodeado por cualquiera que no sea Clara, ya que habitualmente cuando ella aparece en el relato, este se cuenta en primera persona. La mujer podría ser percibida como parte del protagonista, o incluso un reflejo imperfecto de su propia personalidad, de lo cual el narrador se da cuenta en ocasiones, cayendo así en la desilusión. Confiesa este incluso que ambas perspectivas jamás podrían coexistir: «y siento que ya nunca podrás entenderme, que no somos lo mismo» (p. 112). A pesar de esto, luego confirma su inevitabilidad, subrayando que era ella quien de cierta manera condicionaba su existencia: «eras un poco dueña de mi biografía indefectible» (p. 115). Sin embargo, en el capítulo XXI, se menciona un encuentro —probablemente de los dos, porque no se dan ningunos nombres— en una librería. Es difícil definir de quién se trata, porque —como se ha dicho— la mayoría de las veces que el narrador habla de Clara se dirige directamente a ella, y en el fragmento que sigue esta regla no se respeta: «y él siempre tentado a llevarla del hombro: “esta calle, un río para mí”, era ella la que contaba con sus silencios y parecía estar sola, la

que se iría sin nada de él porque lo único que tenía para ella era ese caminar arriba de zancos¹⁰ esquivando la gente y perderla y volver a encontrarla» (p. 104).

Además, no hay un solo receptor: lo es tanto Clara como Santana y el mismo narrador. La incertidumbre en cuanto a la identidad de este último se instala por medio de frases como «[e]ra el otro el que seguía en los ojos claros de Irene»¹¹ (p. 72), en la que el hombre se refiere a sí mismo; o «una muerte mía insignificante en el sur» (p. 109), donde el lector sabe que en realidad se trata de la muerte de Santana. Aún más confusión es provocada por la escena de la despedida entre ambos hombres, cuando cambia el referente del pronombre *vos*. Una vez lo es el narrador, y otra Santana, como en el siguiente ejemplo:

sólo te dijo cuando le llevabas la valija por el hall que se iba para el sur [...] ¿Recordás? Se iba algo tuyo, te ibas al sur adentro de un impermeable y con la cara hinchada: esa visible dificultad al caminar. Te acomodabas después del lado de la ventanilla sin saber qué decir [...] te quedabas abajo, en el andén [...] Le pasaste la valija por la ventanilla, la agarraste desde adentro con la tela adhesiva cruzándote la frente y lo viste pasar una primera vez a no más de dos metros de vos (pp. 87-88).

Acá las dos perspectivas se funden, aunque la del narrador siga siendo dominante. El recurso ya es más que una hipálage, debido al reemplazo de Santana por el narrador y viceversa. En otra ocasión, este último se imagina a su amigo en el tren y lo describe de una manera tan detallada que genera una sospecha en el lector, la cual apunta a la parcial ficcionalidad del recuerdo. El *vos* autorreferencial también lo aplica para hablar del tiempo con la Polaca (capítulo doce) o para hacerse reproches después de haberse enterado de la muerte de Santana (capítulo diecinueve).

El dinamismo que deriva de esas técnicas no impide concebir el texto como un largo monólogo debido a su carácter introspectivo, y al espacio limitado que se dedica a las voces o las descripciones del resto de los protagonistas. En este sentido, el texto se acerca más a la narrativa poética, y dicha opacidad puede depender justo de esa «tendencia a la autorreflexividad de la escritura poética, dimensión que constituye a menudo el origen de la ilegibilidad» (Rouxel, 2017: 4). A ratos semejante a un ejercicio de escritura automática, el texto está repleto de imágenes confusas, nacidas de la falta de restricción lingüística. Una de las justificaciones de tal (des)estructuración la proporciona el autor, definiendo su tipo de escritura favorito como una que «no sólo requiere ese pequeño conjunto de imágenes en

¹⁰ El narrador ya señalaba que era muy alto, y por eso se deduce que se trata de él mismo, más aún dado que el relato siguiente —también en tercera persona— trata de lo que hizo tras haber conocido a Clara.

¹¹ Una constatación que, por cierto, se repite en ese mismo capítulo: «el último brillo del otro en los ojos claros de Irene» (p. 73).

apariencia irrelacionables más la inclinación hacia un ritmo que no se improvisa, sino la garantía de una incertidumbre previa y nunca resuelta» (Sánchez, 1971b: 571). En cada capítulo del libro se pueden encontrar fragmentos que generan dicha incertidumbre y extrañamiento —independientemente de la cronología confusa o los cambios de perspectiva narrativa—, por lo cual es de interés para la presente investigación analizar al menos uno de ellos, con el fin de comprender mejor el funcionamiento de la estética bohemia en el texto. En este caso conseguida, también, por la obra de montaje: una técnica que abarca «superponer, yuxtaponer u oponer dos representaciones que entre sí no guardan relación, pero que, por un proceso síquico natural de asociación, el lector o espectador integra» (Céspedes B., 1972: 113). El siguiente ejemplo proviene del segundo capítulo:

Resistí, Clara, anduve a la tarde por la playa entre mareos y chuchos de frío (ese giro de lo imprevisible por primera vez), tirando entonces de un telón a un verano de distancia, del telón lentísimo para cubrir finalmente la cama de dos plazas que compramos en el remate de Banfield a varios días de casarnos, al año el cochecito en movimiento en el humo de la cocina del fondo, la manera si se quiere diáfana en que volviste a «Griseta» después de las ocho de la mañana con el suéter celeste entonces desteñido, un resplandor azul desde la banderola opaca hacia donde tiraba el humo y vos se diría asomada por el cuello alto a la pileta de azulejos, la canilla con agua muy escasa bajo el alero de zinc (p. 19).

La situación narrativa alude a la estadía del hombre en Uruguay: un período nefasto, deduciendo de la palabra «resistí» y la mención de la enfermedad¹². Entre paréntesis se intercala una observación inesperada, ya que no se sabe exactamente si el «giro de lo imprevisible» se refiere a su condición física empeorada u otro aspecto. Aún más interesante parece ser la metáfora del telón: quizás sea el equivalente del pasado vivido con Clara del que el hombre se acuerda un año más tarde, aunque también el hecho de tirar del telón puede anunciar la transición hacia otra idea. Además, le parece «lentísimo», a lo mejor como un resultado del viaje difícil a Uruguay y la separación de Clara, que subjetivizan el paso del tiempo.

Esta escena cambia en la de la pieza de ambos, y rápidamente se la sitúa en un espacio-tiempo que se extiende a más de un año, por el hecho de haber comprado una cama y un coche en espera de su hijo —del cual se vuelve a hablar en la novela—, y se indica que se trata de una mañana, como opuesta a la tarde en Uruguay mencionada al principio del fragmento. El cochecito en movimiento sugiere que el niño ya había nacido y uno de los dos intenta dormirlo en la cocina llena de humo de cigarrillos. Luego viene la sensación de

¹² Lo confirma, también, la frase anterior a la citada: «Dos días [...] sumergido en sábanas como trapos con casi treinta y nueve de fiebre» (p. 18).

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

transparencia¹³ en el acto de escuchar el tango por la mujer, afianzada por la decoloración del suéter y contrastada con la banderola opaca¹⁴. La mención del color celeste tampoco es casual: no solo armoniza con el ambiente de la pieza y con la luz que llega por la puerta cerrada, sino también —en otra ocasión— permite identificar a la mujer cuando no se menciona su nombre. Las expresiones «si se quiere» o «se diría» denotan la existencia de un receptor diferente de Clara y la necesidad del narrador a la hora de elegir palabras adecuadas para contar la historia¹⁵. Las imágenes se suceden como si fueran planos filmicos separados, aunque la reminiscencia de la mujer asomada a la pileta se parece incluso más a un comentario en vivo —por lo detallado que es—.

Los adjetivos que igual podrían usarse para hablar de agua o vidrio —diáfano, opaco— cobran más sentido en cuanto a la primera posibilidad, cuando al final del fragmento citado se acumulan los objetos relacionados con el agua —pileta, canilla, alero—, subrayando su escasez y cierta limitación, al contrario de un río o un mar. La preferencia de esta opción puede proceder de la influencia que tiene en el narrador el tiempo presente, en el cual se encuentra a la hora de evocar esa situación. A pesar de que el momento del discurso empieza varios días después de su vuelta de Uruguay, unas páginas más tarde se rememora el viaje en barco, usando verbos en tiempo presente: «me quedo agarrado con las dos manos a la baranda de la popa» (p. 16); «[f]rente al mismo río que tengo toda la noche debajo iluminado por el vapor de la carrera» (p. 17)¹⁶. Como la escena descrita en el fragmento tiene raíces en ese estado del narrador, las posteriores asociaciones con el agua también pueden ser vinculadas al motivo de su viaje en el barco.

La frase analizada esboza varias imágenes dispares, pero es posible entender la secuencia de esas reflexiones. Si se asume que la perspectiva desde la que se forma el recuerdo es la del narrador enfermo y en el destierro, la libertad de las asociaciones queda parcialmente justificada, pero no se puede olvidar que ese punto de vista es también recordado —por el narrador que se encuentra en el quinto piso, en el momento del discurso— en una suerte de estructura de cajas chinas. Una vez más, esa técnica ahonda el monologuismo del relato.

¹³ En otras ocasiones se subrayaba la «ausencia de aristas» (p. 31) de la mujer, pero era más bien una característica trasladada de la descripción indirecta de Clara Bow en una escena de película muda.

¹⁴ Según el diccionario de americanismos, en Argentina la palabra «banderola» puede significar una pequeña ventana rebatible o una situada encima de una puerta.

¹⁵ Lo confirman otras expresiones que se repiten a lo largo del texto, como «mejor dicho» o «se diría».

¹⁶ Era llamado *carrera* el trayecto entre Montevideo y Buenos Aires.

El visible desorden en el argumento también puede ser asociado con el ya mencionado motivo de agua, sobre todo en forma de río que —igual que las palabras— es capaz de arrastrar a sus víctimas inertes. En su confusión eterna el narrador admite: «todo lo digo igual que un gramófono —todo siempre mezclado, todo haciendo agua—» (p. 30), lo que se relaciona con la frecuente mención del río —cuya básica evocación comprende el viaje del narrador a Montevideo— y la constatación de Clara, «somos livianos, nos arrastra la corriente» (p. 104). A esta levedad se deben también las incursiones de la memoria: «pienso una y otra vez en el pasado, chorros, humo de nada que se quema» (p. 131).

Pero esta actitud no denota, en ningún caso, ignorancia o resignación, sino más bien una extraordinaria sensibilidad al mundo circundante. Cuando por primera vez aparece la frase «[n]o sé de dónde el hábito a sentirlo todo en una sola tarde» (p. 109), la sigue una digresión de dos páginas. Luego dicha oración se repite entera una vez más, y otra (parcialmente) en la frase que la sigue: «[e]n una sola tarde» (p. 111). Asimismo, se contrasta la abundancia de imágenes con la brevedad del tiempo en el que surgen. Este afán por las palabras es simbolizado también por innumerables libros amontonados en el piso del hombre, que a veces intenta ordenar. En este sentido, las comparaciones del mundo real con el literario, junto con el tema de la relación entre el sujeto y la escritura, son la esencia de la novela. Como señala la crítica:

El campo de la literatura nos permitió adentrarnos en la problemática del sujeto y el lenguaje, escritores como Proust, Becket, Néstor Sánchez nos acercaron la relación del sujeto como efecto de la escritura, cada escritor nos revela una propia teoría del lenguaje, teoría que se articula con la escritura poética como expresión singular del lenguaje más allá de una teoría lingüística y del sentido (Goldemberg *et. al.*, 2006: 353).

El mismo hecho de que el narrador sea un escritor principiante, ensaye las maneras de describir las cosas probando distintas palabras, le cuente a Clara su vida durante uno de los primeros encuentros y le comparta sus inquietudes relacionadas con su búsqueda, da por sentado la trascendencia de la expresión verbal, y al mismo tiempo marca la dimensión autorreferencial del texto, lo que se confirma en diferentes ocasiones: «Y sentir que todo es un soplo de vida, que todo parece destinado a la literatura» (p. 15); «la necesidad de una máquina de escribir porque la vida va en eso» (p. 114); «todo color pergamino» (p. 128); «pobres metáforas de la vida de entonces» (p. 31). El impulso de filtrar la experiencia para plasmarla en papel es visible a cada paso, aunque ese mismo impulso llega a ser una maldición incomprensible; al final resulta que es «la nada» la razón de dedicar toda la vida a la búsqueda de una expresión adecuada, una meta imposible de conseguir: «sin embargo toqué esa flor

que era también una metáfora, miré esa pareja en el banco del sol y la nada que te hace estar cuarenta años entre libros y te arruga la frente» (p. 93).

4. CONCLUSIONES

Si bien en la producción literaria de los primeros bohemios destacan diferentes tópicos y tipos de escritura, el uso poco ortodoxo del lenguaje puede ser uno de los ejes que constituye la ampliación de la estética bohemia ligada a la cuestión del *errabundeo narrativo*. Como afirmó Michel Maffesoli, «el nomadismo de la “bohemia” del siglo XIX parece, en más de un sentido, haberse vuelto moneda corriente en este fin del siglo XX» (2005: 65), pero ya en los años 60, la literatura argentina se enriqueció con una narrativa irreverente, aunque marginalizada. En *Nosotros dos*, además del argumento, el lenguaje es la fuente principal que permite profundizar en lo que se puede llamar una experiencia bohemia, puesto que en varios aspectos se aleja notablemente de las convenciones. El hecho de recurrir a procedimientos cuyo análisis no resuelve el estado de ambivalencia en el que se encuentra el lector, confirma lo que Cruz y Oliver señalan con respecto a otra obra del escritor, «Diario de Manhattan» —publicada en el libro de relatos *La condición efímera* (1988)—, que «Sánchez parece estar más cerca de la concepción antigua del lenguaje y el mundo, en la que la magia participa de la experiencia, es reveladora del conocimiento y también se presenta como un tema» (2024: 53). El narrador, un hombre indefinido, un hombre cualquiera «[s]e oponía, nunca encontró otra forma» (p. 106), porque la constante oposición —en contra de las certezas— es lo único que permite el mantenerse a flote.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime (2003), «Bohemia, Literatura e Historia», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, pp. 255-274.
- AMIC, Sylvain (2013), «La miseria y la gloria», en Casilda Ybarra Satrústegui (ed.), *Luces de Bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid, Fundación MAPFRE, pp. 9-11.
- BAIGORRIA, Osvaldo (2017), *Sobre Sánchez*, Madrid, Varasek Ediciones.
- CASSARA, Walter (2012), «Néstor Sánchez: La odisea del *atmán*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 742, pp. 41-48.
- CÉSPED B., Irma (1972), «El Montaje como Recurso en *Rayuela*», *Revista Chilena de Literatura*, 5/6, pp. 111-132.
- CIPPOLINI, Rafael (2016), «Prólogo», en Federico Barea (ed.), *Argentina beat, 1963-1969. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 7-18.
- Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

- CRUZ, Jimena y OLIVER, María Paz (2024), «La escritura como tecnología de conocimiento: Néstor Sánchez y la destrucción de la experiencia», *Estudios filológicos*, 74, pp. 45-61.
- ECO, Umberto (1993), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- ESTEBAN, José (2017), *Diccionario de la bohemia: De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- FALETTO V., Enzo (1999), «Los años sesenta y el tema de la dependencia», *Revista de Sociología*, 13, pp. 109-126.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio (1985), «El problema de la “escritura” y la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14, pp. 167-173.
- GNUTZMANN, Rita (1992), «La influencia de *Rayuela* en algunos textos argentinos», en Antonio Vilanova Andreu (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Tomo IV*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), pp. 651-658.
- GOLDEMBERG, Isabel, SILVEYRA, Lucía, BRUNER, Norma, SAVINO, Hugo, DORADO, Jorge, MANFREDI, Horacio y ALIANAK, Miriam (2006), «La poética como crítica del sentido», *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2020), «El trazo y la resistencia: Formas poéticas de la ilegibilidad», en Selenia Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-202.
- MAFFESOLI, Michel (2005), *El Nomadismo: vagabundeos iniciáticos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península.
- MURGER, Henri (1866), *Scènes de la Vie de Bohème*, París, Michel Lévy Frères.
- PERROMAT, Kevin (2014), «Oportunidades y peligros de la “mala literatura”. Aporías estéticas de Julio Cortázar», *Revista Letral*, 13, pp. 87-99.
- PIGLIA, Ricardo (2008), «La lengua de los desposeídos», *La Nación*, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-lengua-de-los-desposeidos-nid1004590/> (17/08/2025).
- PIÑEIRO, Elena (2006), «La modernización de la sociedad argentina en la década del 60 y la evolución del proceso en las décadas siguientes (1962-1989)», Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica Argentina, en <https://core.ar.uk/download/pdf/32624142.pdf> (10/06/2025).
- PRIETO, Julio (2016), *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Bohemio, bohemia», en <https://dle.rae.es/bohemio> (14/08/2025).
- Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

- ROMERO AGUIRRE, Rocío (2010), «Hacia una teoría del recuerdo en literatura: Notas psicoanalíticas», *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, 33, pp. 43-57.
- ROUXEL, Annie (2017), «La lectura literaria, un juego con lo ilegible», trad. Laura Corona Martínez, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 17, pp. 1-8.
- SÁNCHEZ, Néstor (1971a), «En relación con la novela como proceso o ciclo de vida», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, n.º 76/77, pp. 569-574.
- SÁNCHEZ, Néstor (1971b), *Nosotros dos*, Barcelona, Seix Barral.
- SÁNCHEZ, Néstor (1985), «La maldición escolar», *Innombrable. Revista de Literatura*, 1, pp. 100-102.
- SAVINO, Hugo (2016), «Néstor Sánchez hace James Joyce», *Lenguajes V. Círculo Lacaniano James Joyce*, en [\[https://www.cilajoyce.com/otros-operarios-de-laleng%C3%BCa/n%C3%A9stor-s%C3%A1nchez-hace-james-joyce\]](https://www.cilajoyce.com/otros-operarios-de-laleng%C3%BCa/n%C3%A9stor-s%C3%A1nchez-hace-james-joyce) (30/11/2025).