

dossier

VISIONES
contemporáneas

notas
sobre
literatura
argentina

Adriana
Mancini (org.)

Sanda

vol. 8 n. 1 / 2019.2

ISSN 2316-5847

Visiones Contemporáneas. Notas sobre literatura argentina

Introducción

Adriana Mancini¹

176

“Pero ¿cuál es el punto preciso en el que se deja de sembrar trigo y se empieza a sembrar algodón?”

J.J. Saer (1982, p.102)

En uno de sus más transitados *Argumentos* (1982), Saer convoca a tres de los personajes que pueblan su obra a discutir sobre los límites de uno de los recursos fundantes de su literatura: la Zona. Un espacio que es condición de posibilidad para la génesis de su escritura (GRAMUGLIO, 1986). El título de este Argumento –“Discusión sobre el término Zona”– pone en evidencia que aquello sobre lo que se discute, que se niega y se afirma simultáneamente sin solución de continuidad, no es en realidad sobre los límites de un espacio sino sobre la denominación de un determinado espacio; la discusión es sobre un “término”, una palabra, tal como corresponde y se espera cuando los argumentos discurren entre personajes y el intento de la definición del término es un cimiento para construir sobre ella toda una estética literaria. La propuesta sobre la falta de nitidez y

¹ Doctora por la Universidad de Buenos Aires. Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

precisión en los límites y la falta de una conclusión satisfactoria sobre los alcances de un término se puede expandir –de modo análogo– a las tensiones entre arte y vida, entre arte y literatura, entre palabra y objeto, entre géneros literarios, entre el género del narrador y/o de los autores, entre períodos literarios, entre generaciones de escritores, entre propuestas nuevas o revisadas o mimadas del arte, entre joven y vieja guardia, entre literatura y mercado. Y, en verdad, se podrían contemplar todas estas relaciones difusas y controvertidas en el marco de “lo contemporáneo”.

177

Si nos detenemos en el concepto de “lo contemporáneo”, podemos partir de una definición que propone Barthes diseñada sobre la materialidad de su cuerpo: “Si quiero vivir debo olvidar que mi cuerpo es histórico, debo arrojarme en la ilusión de que soy contemporáneo de los jóvenes cuerpos presentes y no de mi propio cuerpo, pasado. En síntesis, periódicamente tengo que renacer, hacerme más joven de los que soy” (1982, p.150). Por su parte, Giorgio Agamben (2011), en su ensayo “Qué es lo contemporáneo”, retoma la cita de Barthes de *La lección inaugural* y la condensa – traducciones de por medio– en su nombre: “Lo contemporáneo es lo intempestivo” (p.17) y se remonta hasta las consideraciones de Nietzsche que dan origen a los conceptos de Barthes avalados por Agamben: “La contemporaneidad [...] es *esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfasaje y un anacronismo*” (AGAMBEN, 2011, p.19, [resaltados en el original]). Hasta aquí el concepto es claro, sin embargo, hay líneas que se entrecruzan y lo opacan. Digo: sostenemos lo contemporáneo como aquello que irrumpe y emerge, se despega del tiempo con el que convive y conserva en su génesis algo difuso de un pasado ignorado; sin embargo, las preguntas se multiplican: ¿por qué surge, cómo surge ese objeto intempestivo?, ¿qué relación tiene con el mercado editorial dominante y/o alternativo?, ¿cuál es la circulación en el sistema crítico literario?, ¿cómo llega a los receptores?, ¿qué trazas lo unen con un determinado contexto o con la historia o con el resto de las obras? Así, la responsabilidad de reunir textos críticos que bosquejen el estado de la cuestión de la literatura contemporánea argentina será entonces una tarea inacabada y en constante transformación. Convocar una serie de críticos

comprometidos con el quehacer literario desde distintas perspectivas y distintos espacios nacionales y extranjeros que respondieron al pedido de reflexionar sobre la literatura argentina contemporánea con absoluta libertad y sin ninguna pauta establecida dejando que las diversas posturas estéticas e ideológicas fluyan sin contención es, a mi entender, una de las maneras de componer uno de los posibles mosaicos cuya imagen cada lector del Dossier se permitirá recomponer, intercalar o superponer con otras posturas críticas.

Los artículos de este Dossier presentan un orden que responde más a lógicas y contigüidades argumentativas que a prioridades, o quizá se sustente en cierta arbitrariedad o quizá sea una combinación aleatoria, intuitiva.

Avalado por la idea de que en los últimos tiempos un mayor número de escritoras argentinas visibilizaron sus obras, el artículo de Miriam Chiani (2014) –“La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva”– recupera una selección de textos de Mariana Enríquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara, que leídos “transversalmente”, dice la autora, permiten dar cuenta de diversas facetas del concepto de “lo precario”. Comprendido en el campo de la “biopolítica”, al que Chiani atribuye elementos heterogéneos y de cierta complejidad, “lo precario” sería eficaz para pensar a través de la experiencia de una “‘vida precaria’ [...] fenómenos de la sociedad contemporánea”. El atractivo título del artículo da indicios sobre las sucesivas hipótesis que a la vez expanden los límites dentro de los que Chiani reflexiona las distintas variaciones del concepto de “lo precario”.

Una literatura de “segunda mano” (PAULS, 2000, p.103) es la categorización precisa para señalar el recurso constitutivo de la literatura argentina según estableciera Jorge Luis Borges en su famoso ensayo “El escritor argentino y la tradición”. Legítima libertad para abordar y *per-vertir* temas y formas de la literatura universal dada la falta de condicionamiento de una tradición débil, incluso, inexistente.

El caso de la novela *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara es singular no sólo por las técnicas narrativas de reapropiación, reescritura y desestabilización de antecedentes tomados de un

sistema literario de probada densidad en la historia de la literatura argentina y de otras teorías sociales emergentes en las últimas décadas, sino también por los alcances de su difusión. El artículo de Susanna Regazzoni propone un cuerpo a cuerpo entre la novela de Cabezón Cámara y el relato “El amor” de Martín Kohan, quien ha confesado sus estrategias narrativas en relación a una literatura de “segunda mano” con plena sinceridad: “Pongo un ejemplo, si me permiten, con las disculpas del caso, escribí *Bahía Blanca* evocando, hasta el afano, el registro de los diarios depresivos de la literatura de Mario Levrero; algunos tramos de esa novela no dicen otra cosa que mi devoción por George Perec”² (p. 43).

179

En “Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara”, Regazzoni observa que la referencia a Cruz en el relato de Kohan no es al personaje que huye con Martín Fierro en la obra de Hernández sino que es Tadeo Cruz, o sea el personaje del relato “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” de Borges. Así, los personajes no sólo resignifican sus identidades sexuales sino que, además, quiebran la sincronía de sus respectivas ficciones multiplicando las aristas del referente. Regazzoni sugiere un eventual acercamiento entre ambos textos, sea por el travestismo del personaje de Martín Fierro en la novela de Cabezón Cámara en la escena que reencuentra a la China Iron con Fierro, sea por la intensidad del amor entre Cruz y Fierro ignorado por la tradición de los lectores de la gauchesca que no se permitieron imaginarlo hasta la aparición intempestiva de “El amor” de Kohan. Así, Regazzoni proyecta en los textos el diseño de una “*matria*, un territorio regido por lo femenino más que por mujeres.”

La difusión de la literatura de Samanta Schweblin alcanza a críticos europeos dedicados a la literatura hispanoamericana. Tal el caso de Gabriele Bizzarri en cuyo ensayo “Cuerpos movedizos y narrativas de circulación: Samanta Schweblin y el *fantástico neoglobal*” considera a la escritora argentina residente en Alemania una de las “más prometedoras y de mayor proyección internacional de la joven literatura argentina”. Uno de los motivos que llevan a Bizzarri a tal afirmación se sustenta en una suerte de

²Entrevista realizada por correo electrónico de Hernán Pas. Revista Katatay.

renovación del modo de representación fantástica en la narrativa de la escritora. Estructurada sobre una hipótesis teórica que Bizzarri despliega con solvencia sobre las relaciones entre las dimensiones de lo global, el neoliberalismo y sus respectivas consecuencias, la lectura propuesta en su artículo subraya la sintonía de ciertos relatos de Schweblin, en particular de *Siete casas vacías*, aunque sin excluir otros textos de la escritora, con manifestaciones afines tales como por ejemplo la *desfamiliarización*, la desarticulación de los espacios y de los cuerpos, su fantasmagoría, la debilitación de derechos; en definitiva, la violencia desplegada en toda su potencialidad.

180

En “La vida impasible. Algunas notas sobre una novela a contrapelo”, Sandra Lorenzano analiza, con un tono íntimo y ameno que resalta la profundidad de su lectura crítica, el valor de *Inclúyanme afuera* de María Sonia Cristoff. Publicada en 2014 por la prestigiosa editorial Mar dulce, la novela, señala Lorenzano, no tuvo la atención de mercado que podría haberse esperado por su calidad literaria (“escritura lograda, intensa, sugerente”) en comparación con otras obras de escritoras argentinas publicadas en la misma época, particularmente, afirma Lorenzano, en relación a *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin también publicada en 2014. Este comentario cierra el minucioso análisis de Lorenzano sobre una novela que, confiesa, la atrajo desde el título, al que le dedica un sugerente comentario sobre su origen y, además, porque la novela habría cumplido con lo que toda obra literaria debería cumplir: “provocar” en el sentido, aclara Lorenzano, que la palabra tiene en el registro del idioma español de Colombia: “qué le provoca” como “sinónimo de qué le gusta, qué desea, qué se le antoja”. Las novelas deseadas deben provocar, concluye certera. La hipótesis del artículo se sustenta en la idea de desconcierto, desazón y frustración de expectativas que propone la novela de Cristoff, construida en una línea de escritores diseñada por “María Teresa Andrueto, Juan José Saer o Héctor Tizón” quienes instalados con intención en un margen devienen centro de reflexión. En síntesis, la novela de Cristoff define según el análisis propuesto por Lorenzano un “Cara y ceca de una escritura que se sostiene éticamente no sólo en su calidad textual, sino además en el desafío constante

a la condescendencia y a la banalidad que, cada día con mayor fuerza, el mercado le impone al ejercicio literario”.

Retomo las reflexiones de Martín Kohan expresadas como escritor y crítico avezado en los recovecos de la teoría literaria. Dice Kohan

Me parece que hay una desconexión bastante terrible, producto de las políticas editoriales y su segmentación de mercados. Queda en ellos la decisión de qué libros van a pasar fronteras y qué libros no. A menudo esta situación del escritor que va por delante de los libros, viajan más que los propios libros, como para abrirles camino. Prefiero que suceda al revés: que los libros abran el camino, es decir produzcan lecturas, y en todo caso el escritor acude después. No a difundir ni a promocionar los libros, sino a conversar con los que los leyeron.

181

El comentario habla de por sí sobre los avatares entre mercado, objeto, escritor y destinatario aunque no dilucida los mecanismos de tales movimientos. ¿Puede el escritor prescindir de la crítica y del circuito – escritor-obra-receptor-contexto– teniendo en cuenta el predominio de cada elemento según determinada época? ¿cómo? En los primeros años de la década del veinte, Girondo organizó una espectacular puesta en escena rodante, con espantapájaros y cajón fúnebre incluido, que desfilaba por Florida, una famosa calle céntrica de Buenos Aires, para promocionar sus creaciones recientes; Borges, se dice, en las reuniones a las que concurría, colocaba sigilosamente sus libros en los bolsillos de los sobretodos de sus amigos colgados en los percheros de la sala de recibo. Roberto Arlt vociferaba contra los críticos y las mediaciones, pero construía el público lector de su obra desde su lugar en el periodismo. Además, una de sus novelas más importante, *Los siete locos* (1929), recibió recién publicada el Tercer premio Municipal de 1930. Los premios benefician. El autor se cotiza y su obra circula, es una ecuación elemental y la ficción la ha tomado como material de reflexión. Se trata del breve relato de Adolfo Bioy Casares, “El caso de los viejitos voladores”, publicado en 1997. El relato en tono anecdótico presenta a un viejo escritor que es trasladado en avión de un lugar a otro a los efectos de recibir sucesivos premios. Agotado de tanto viajar y de tanto homenaje le confiesa a su interlocutor: “¿Ya me dieron cinco o seis premios. Si continúan con ese ritmo, ¿usted cree que voy a sobrevivir? Desde ya le anticipo que no *¿Usted sabe cómo le sacan frisa al*

premiado? Creo que no me quedan fuerzas para aguantar otro premio” (p.135, [resaltados míos]). Con ironía y sabiendo que la ficción perdura en el tiempo, y él se ha encargado de advertir que vivirá en sus obras, Bioy no se priva de vengarse de quienes condicionaron y condicionan la circulación de las obras a costa de sus autores.

Un caso singular con relación a la irrupción desconectada del tiempo, según definen “lo contemporáneo” de Nietzsche a Agamben, es la publicación intempestiva de la primera obra de Silvina Ocampo, *Viaje olvidado* en 1937. La crítica fue mayormente adversa, hasta se diría agresiva. La escritora se refugió en la intimidad de la poesía hasta 1948, año en que publica un nuevo libro de cuentos que tendían a una estética indecisa en relación a la que se consolidó a partir de 1959. Parte de la crítica reconoce la originalidad de sus creaciones literarias en los primeros años de la década de los años '70, sus libros se publican en Italia y en Francia con mayor aceptación que en su país natal y para el gran público sigue siendo una escritora desconocida, a pesar de ser considerada una de las grandes exponentes de la literatura argentina. Los premios no contemplaron su excelencia narrativa. Se le negó a su libro *La furia y otros cuentos* aduciendo que los relatos estaban signados por la crueldad. Ocampo, lo confirman sus cartas a amigos, padecía la falta de lectores para su obra. Incluso, alguna vez sugirió a su hermana Angélica que hablara con uno de los miembros del jurado en un concurso donde se presentaba un libro suyo de poesía. Todo fue en vano. Sobre su poesía, uno de los integrantes del grupo nucleados en la *Revista Contorno* comentó que ninguno de ellos nunca hubiera leído un poema de Silvina Ocampo. Es más, me permito comentar dos experiencias personales con respecto a los comentarios críticos de su extensa obra poética. En el año 1992, en Nueva York, en una reunión informal, un joven crítico comentó con desdén la deficiencia estética en la obra poética de Ocampo y dio poco valor a su obra narrativa. En diciembre de 2018, en una de las sólidas y agradables Veladas Literarias organizadas en una librería porteña, la jornada fue dedicada a “Las Ocampo”. Elegí presentar dos poemas de Silvina Ocampo para dar cuenta de la consabida tensión entre ambas hermanas: “Como siempre” y “El

tiempo” (inédito). Una crítica literaria especialista en poesía integrante de la mesa de discusión se sorprendió por la actualidad de esos poemas escritos décadas atrás.³ Silvina Ocampo es contemporánea, sin dudas, pero los avatares de su obra pone en evidencia la diversidad de atajos y los distintos niveles en el alcance de cada una de las obras. Quizás lo más importante sea el impulso hacia piezas literarias de épocas que se definirán como contemporáneas en el futuro. O que se sostengan eterna o alternativamente como contemporáneas.

183

El artículo de Maximiliano Linares sobre Hernán Ronsino da cuenta de la inserción del escritor en la línea de Juan José Saer y Haroldo Conti, según fuera considerado por lecturas críticas de valía en el campo intelectual. El título del artículo, “Hernán Ronsino, por una literatura humana. Notas sobre un escritor necesario”, avanza sobre la idea de la ausencia de su obra en planes de estudio específicos a diferencia de sus estrictos contemporáneos, varios de ellos presentes en este Dossier. Linares profundiza características específicas de la estética del escritor, como la indecibilidad genérica y la respectiva “tensión [...] que altera los protocolos estandarizados de lectura”, el artículo despliega las estrategias del escritor para “desmontar”, precisa Linares, las propias pautas que anticipa, tales como lugares comunes del lenguaje o *jingles*. Desde el último libro de Ronsino, *Cameron* (2018), hacia obras previas del escritor, *Lumbre* (2013), *Glaxo* (2009), *La descomposición* (2007), se van sondeando influencias y artificios, y se subraya el trabajo con personajes nimios cuyo quehacer cotidiano habría sido descuidado en configuraciones literarias previas a la saga de este escritor.

El poder de los medios masivos visuales como el de las series de la televisión para niños y adolescentes, las películas y obras literarias que se montan sobre éxitos ya probados potenciados, a su vez, con ramalazos de la

3 Los datos de Silvina Ocampo fueron tomados de: Correspondencia inédita División Manuscritos. Departamento de libros raros y colecciones especiales de la Universidad de Princeton. New Jersey. USA. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Cronología. Compilación de textos Nora Domínguez y Adriana Mancini. Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. 2009. El registro audiovisual de los encuentros de Las Veladas Literarias es subido al canal de YouTube de la revista Boca de Sapo: https://www.youtube.com/channel/UCTg_AoBBP6hSIYoGgGPXdw/videos

política de turno abre la entrega de Jimena Néspolo “¿Arte menor? Figuraciones de ‘lo menor’ en la narrativa argentina de cambio de milenio”. El artículo enmarca el análisis de sus respectivos ejes en las reflexiones de Deleuze-Guattari sobre las variaciones de “una literatura menor” y conceptos de Jean Baudrillard. Las obras literarias seleccionadas abarcan un período de tiempo sin connotaciones, “cambio de milenio”, marcado simplemente por el devenir secuencial del calendario, despegándose de las flexiones de lo emergente y neutralizando de cierto modo las aristas de “lo contemporáneo”; aunque sin perder de vista los artilugios y estrategias narrativas de un grupo de escritores de ambos géneros amparados en la inestable categorización NNA (Nueva narrativa argentina) y acoplados a su vez a lo que se habría definido como la “Joven guardia”. Ambos espacios, es claro, nominalmente diferenciados de aquello que es *lo otro, lo viejo*, a lo que fatalmente se encadenan de una manera u otra. Por ejemplo, señala Néspolo, la deuda confesa que Mariana Enríquez tiene con la narrativa de Silvina Ocampo y su condición de mujer escritora audaz. Predominan en estos relatos del nuevo milenio los motivos “animalidad” e “infancia”; punto de contacto que Néspolo va enlazando en las obras de Lucía Puenzo, Betina González, Diego Vecchio entre otros. Con precisión quirúrgica y voz en alto, disecciona formas, relaciones y contextos que van armando uno de los posibles ensambles de la literatura del segundo milenio, Bicentenario incluido.

Cierra este Dossier el exhaustivo trabajo de Maximiliano Crespi valioso porque equilibra el género y pertenencia geográfica de los escritores. El paneo que propone da visibilidad a voces que emergen de las provincias argentinas y salvo la consagrada obra de Selva Almada, el resto de los textos pertenecen a autores masculinos: Hernán Ronsino, Mariano Granizo, Francisco Bitar, Luciano Lamberti, Mauro Libertella, Carlos Godoy, Martín Rodríguez, Federico Falco. Como es de rigor, el título direcciona la proa de lecturas, incluso en la breve presentación de cada artículo en esta introducción. En “Las fuerzas extrañas. Nuevo realismo en las crueles provincias” están presentes dos de los grandes escritores de distintas épocas, estéticas y posturas disímiles. *Las fuerzas extrañas* es el título de un libro de

cuentos del escritor cordobés Leopoldo Lugones. Narrador, poeta modernista, político, artífice ideológico del golpe militar al gobierno institucional de Hipólito Yrigoyen en 1930. “Las crueles provincias”, más allá de bosquejar un estado que se puede extender a la confrontación Ciudad de Buenos Aires e interior del país, remite directamente al título de una de las novelas de Héctor Tizón – *La luz de las crueles provincias*. Exquisito narrador jujeño que diseña en su obra la fuerza irreductible de su tierra y el paisaje del norte argentino.

Así en las sucesivas lecturas de las obras de escritores de varias provincias incluyendo un escritor de la ciudad de Buenos Aires, igualando procedencias, y la escritora mujer desequilibrando el género, Crespi va articulando los tensores entre un modo de representar fantástico que socaba las formas de un realismo aparentemente estancado.

La reflexión final con la que Crespi da cuenta del estado de la cuestión desde su perspectiva se puede extender más allá de espacios, géneros, categorizaciones o coordenadas temporales, simplemente a la literatura y abre el camino a las lecturas que componen este Dossier.

185

El nuevo realismo [...] No es tan sólo una mera opción estética; es la forma descreída de una intervención (política) en lo real de un pensamiento de intemperie que se subleva contra el autoritarismo de las ideologías de la consistencia y las identificaciones. [...] Lo inútil, lo estúpido, lo canallesco es aferrarse a esa certeza para plegarse mansamente a la indiferencia cínica del hedonismo consumista, o aferrarse — militante, religiosamente— al necio fundamentalismo de un lenguaje heroico hipotecado a una ilusión de transparencia y a un señuelo de oficio instrumental.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y La lección inaugural*. México: S.XX., 1982.

CASARES, Adolfo Bioy. “El caso de los viejitos voladores”. In: _____. *Una magia modesta*. Buenos Aires: Temas, 1997.

CHIANI, Miriam; PAS, Hernán. “Algunas coordenadas (más) sobre narrativas argentinas del presente”. *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*. Año IX. N° 11/12, septiembre 2014.

GRAMUGLIO, María Teresa. “El lugar de Saer”. In: _____. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Celtia, 1986.

PAULS, Alan. “Segunda mano //Siete”. In: HEFT, Nicolás; PAULS, Alan. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: F.C.E., 2000.

SAER, Juan José. *Argumentos*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982.

Recibido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019

La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva.

Sobre Mariana Enríquez,
Marta Dillon, Selva Almada,
Gabriela Cabezón Cámara

187

Miriam Chiani¹

Entre la enorme y variada producción narrativa escrita por mujeres en la última década en Argentina, *Chicos que vuelven* de Mariana Enríquez, *Chicas muertas* de Selva Almada, *Aparecida* de Marta Dillon, y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, aún en su diferencia genérica y expresiva, coinciden en exponer como centro de preocupación la experiencia de precariedad, una “vida precaria”.

Lo precario es una categoría que, vinculada al complejo y heterogéneo campo de la biopolítica, comprende y explica distintos fenómenos de la sociedad contemporánea. De carácter ambivalente señala por una parte la condición humana básica de estar expuesto al otro, de interdependencia necesaria para sobrevivir en relación con los demás; y la

¹ Doctora por la Universidad Nacional de La Plata. Instituto de investigación de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

realidad social y política transformada por el neoliberalismo, sus desmontajes de los derechos ciudadanos, el despojo material impuesto sobre los cuerpos, la multiplicación e intensificación de distintas formas de violencias, de exclusiones y desamparos, que demarcan fronteras, y producen distinciones jerárquicas entre vidas a proteger y vidas a abandonar, entre vidas que valen y vidas que no (BUTLER, 2007; 2017).² Pero, por otro lado, supone también las potencias que emergen cuando dicha vulnerabilidad se vuelve positiva, se invierte, o se resignifica en diferentes movimientos de afirmación: contra las retóricas del individualismo, construye lazo con el otro y adquiere visibilidad. Movimientos que muestran el componente transindividual (ético y político), de resistencia e invención de lo precario.

188

Lo precario desmonta tanto la lógica de la propiedad, de lo propio como posesión y como capitalización, como el presupuesto del sí mismo en tanto que dado, ontológicamente reconocible bajo la forma de un cuerpo, yo, sujeto, individuo – eso que en inglés se denomina *bounded individualism*, el individuo en tanto que ontológicamente demarcado, con fronteras nítidas, aislado u originariamente distinguible de sus agencias y sus lazos. Al contrario, precario nombrará esa apertura constitutiva, ese estar siempre fuera de sí, el estar hecho de la relación con los otros a partir de una supervivencia necesariamente interdependiente: precario, dicho de otro modo, nombra la posibilidad de una conciencia sobre el hecho de que no hay vida –ni individuo ni cuerpo– que no dependa de su relación con los otros. (GIORGI, 2016, p. 8)

Las condiciones precarias de vida encierran la potencialidad de un éxodo de las relaciones de dominación que puede dar lugar, frente a la

2 Conviene tener presente la distinción terminológica conceptual que establece Isabel Lorey (2016) entre “condición precaria”, “precariedad” y “precarización”, tres dimensiones de lo precario que se implican una a la otra. Condición precaria designa la dimensión socio-ontológica de la vida y de los cuerpos, una dimensión de vulnerabilidad compartida, atribuible a todos los seres vivos. Tal dimensión no existe más allá de lo social y lo político, no es independiente de la segunda, la precariedad, que refiere al reparto de esa condición precaria con arreglo a relaciones de desigualdad, su jerarquización en posicionamientos sociales diferenciales según relaciones naturalizadas de dominio a través de las cuales se protege a algunos y se rechaza o aniquila a otros considerados diferentes y menos merecedores de protección. Precarización remite a gubernamentalidad, a las modalidades de gobierno vinculadas a las relaciones industriales capitalistas, inseparables, en las sociedades occidentales modernas, del ideograma de la soberanía burguesa. Lorey se refiere aquí al surgimiento, teorizado por Foucault, de la biopolítica, cuando en el curso del siglo XVIII el liberalismo proporcionó los marcos económicos y políticos para que el poder se centrara en la población, y en la mejora continua de la vida. Maximizar el estándar de salud de una población significaba establecer precisas modalidades de gobierno biopolíticas, productivas, promotoras de la vida, así como la participación activa de cada uno de los individuos, su autogobierno. Si la biopolítica se esfuerza en reducir el desamparo de una condición existencial precaria con el objeto de garantizar una vida económica relativamente productiva, al hacerlo no deja de implantar una cultura política del peligro, amenazas constantes frente a las cuales debe generar distintos procesos de inmunización, produciendo así precariedad e incluso tanatopolítica (práctica del biopoder según la cual la incrementación de la vida tiene como su contracara la práctica de la muerte).

dispersión individualista, al despliegue de un poder constituyente que permita inventar una re-composición resistente (LOREY, 2016); una reunión plural de los cuerpos que derriba la diferencia entre esfera pública y esfera privada, y alienta formas concretas de exposición política y de lucha, acciones desafiantes e incluso revolucionarias (BUTLER, 2017).

Chicos que vuelven, Chicas muertas, Aparecida, y Las aventuras de la China Iron son textos que, si habilitan, según los casos, ingresos críticos desde los estudios sobre memoria, género o el paradigma *zombie* (MONTES 2017a, 2017b)³, permiten leer transversalmente, desde esta perspectiva, una singularidad: a la vez que inscriben diferentes formas de violencia, dan cuenta de la vulnerabilidad y de los mecanismos de exclusión y de abyección del otro, instalan imágenes de “recom-posición resistente” a la muerte, la violencia, o el olvido, de alianzas entre muertos, entre vivos y muertos y entre diferente órdenes de lo viviente –la manada, el conjuro, la fiesta y la deriva– y, en ese segundo movimiento, imprimen a los géneros de base empleados (relato de terror fantástico, *non fiction*, autoficción, novela) variaciones, cambios de registro, de ritmo o de tono.

189

La manada. *Chicos que vuelven.*

“Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros profundos y alcanzar a los *muertos tapados*. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados” (ENRÍQUEZ, 2016a, p. 130). El final del cuento “Nada de carne sobre nosotras”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego*, ilumina una línea destacada de la narrativa de Mariana Enríquez: cruzar “lo gore” o el fantástico con

3 Los textos de Dillon, Almada, y Cabezón Cámara, como se verá, cruzan, en efecto, la perspectiva de género con precariedad. Para esta cuestión ver las relaciones que establece Butler entre performatividad, precariedad y políticas sexuales (BUTLER 2009). El texto de Mariana Enríquez (y también en cierto modo el de Dillon) puede pensarse en relación con el paradigma zombi planteado, entre otros por Alicia Montes (2017a, 2017b). Alicia Montes analiza el pasaje de lo inmunológico (ESPÓSITO, 2004) que abyecta al otro, al paradigma *zombie* que supone el retorno de lo negado. “El cuerpo *zombie* es un producto de la biopolítica [...] muestra el otro lado del control inmunitario de la sociedad para permanecer sana e incontaminada y los efectos de sus políticas sobre la vida” (MONTES, 2017a, p. 61).

temáticas políticas sociales; politizar el género, abrir en él un cauce a la memoria.⁴

En diferentes cuentos como “La hostería” o “Cuando hablábamos con los muertos” se filtran alusiones al accionar represivo del estado en los ‘70; en otros, “El carrito” o “Rambla Triste”, a las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales que llevó a la crisis del 2001: miseria, desigualdad social, precarización y exclusiones. Pero en “Chicos que faltan” –publicado inicialmente en *Los peligros de fumar en la cama* en 2009, luego reescrito y publicado como *nouvelle* con el título *Chicos que vuelven*, el año siguiente– ambos contextos o violencias se superponen y los desaparecidos de la dictadura no dejan de evocarse en los jóvenes desaparecidos en barrios de Buenos Aires por otros motivos vinculados a problemas de la Argentina de los últimos años (pobreza, violencia familiar, trata, maltrato y prostitución infantil, menores en situación de calle, drogadicción) que, como fantasmas, comienzan a invadir la ciudad.

190

La historia se presenta desde la perspectiva de Mechi quien trabaja en el Consejo de los Derechos de Niños, Niñas y Adolescentes del Centro de Gestión y Participación del Parque Chacabuco. En una oficina que comparte, casi sin relación, con solo dos compañeras que atienden al público y que funciona bajo una autopista cuyos ruidos la torturan, se dedica a un trabajo aislado y silencioso: a mantener y actualizar el archivo de chicos perdidos y desaparecidos. Su archivo solo tiene un valor documental –los expedientes importantes estaban en comisarías y fiscalías– era inútil, como una memoria; “una especie de memoria en perpetuo crecimiento pero sin capacidad de acción” (ENRÍQUEZ, 2015, p. 11); y aunque su tarea había permitido descifrar parte de un armado de una red de prostitución, cruzando datos, nunca había recibido atención de los grandes medios. Su rutina y la de los habitantes de la ciudad se altera cuando los chicos (muertos, secuestrados, perdidos) que en sus ficheros dormían en fotos

4 En distintas entrevistas y conferencias Mariana Enríquez se ha referido a los rasgos y materiales que adopta su literatura para componer una narrativa de terror propia. Ésta, en síntesis, recurre a veces al elemento sobrenatural (en la línea de Lovecraft) pero especialmente a la instancia gore vinculada a fobias sociales (en la línea de King), a violencias político/sociales y a paranoias urbanas. Incluye, por otro lado, “monstruos” propios pertenecientes a supersticiones locales (San La muerte, Gauchito Gil).

pésimas, desdibujados, comienzan a instalarse en los parques de la ciudad con una mansedumbre que resultaba inquietante: sentados en los terraplenes, en las escaleras, en los juegos. Aparecen todos juntos y con sus cuerpos intactos, con los mismos rasgos y apariencias que tenían en el momento de su desaparición; ocupan barrios y casas. El fenómeno provoca una histeria colectiva, y diferentes reacciones entre los vivientes: el deseo de anestesia y olvido, la huida, el miedo, la culpa, la negación. Los padres y familiares los rechazan –son iguales pero no son sus hijos–; se suicidan, incluso piden a las autoridades que los maten. Los otros ciudadanos huyen, se refugian o los atacan con palos, piedras y disparos. Los medios intentan neutralizar y dominar la anomalía, el escándalo, la sinrazón: “habían decidido que padre y madre de Juan Miguel eran pobres y borrachos, por lo tanto poco confiables, y que se habían confundido de chico” (2015, p. 51).

191

Con un paisaje que combina la ciudad de la miseria y el crimen organizado ocasionados por las crisis económicas reiteradas y la ciudad tomada, desierta, fantasmal de la dictadura, Mariana Enríquez torsiona el género hacia una representación crítica del trabajo de duelo, de la exclusión social, de las relaciones conflictivas que se tejen entre los vivos y los muertos o excluidos y del rol que tienen las instituciones y los medios. En *Chicos que vuelven* el fantasma –los aparecidos– es la proyección de un trauma en el espacio exterior; encarna los fallos de un proceso memorial encriptado, subterráneo, dominado por la burocracia, la pasividad, la desprotección y la inercia político institucional. Por otro lado, supone la transferencia de lo individual a lo colectivo: los jóvenes se presentan juntos y su invasión será el regreso de carne organizada, sus cuerpos se volverán cuerpo político. Después de morar en las plazas y ante las diferentes manifestaciones de horror generalizado de la gente, que con sus reacciones de nuevo los somete al desamor, la exclusión, y a la violencia, comienzan en “éxodo” a congregarse en las calles, salen “en procesión”, marchan; se mueven en columnas, conforman “grupos”. Uno de ellos ocupa el barrio “Cafferata” –un barrio obrero de la ciudad autónoma de Buenos Aires que debe su nombre al diputado Juan Cafferata, autor, a principios del siglo XX,

del proyecto de Casas Baratas;⁵ pero ese nombre activa también otra resonancia: la llamada “masacre de Ayolas y Cafferata”, ocurrida en la provincia de Santa Fe en enero de 1977, donde fueron asesinados seis estudiantes universitarios que pertenecían a la Corriente Universitaria por la Revolución Socialista (CURS), una rama de la organización política Poder Obrero. Se mueven, además, guiados por una líder llamada Vanadis – Enríquez recurre aquí al nombre de una diosa escandinava que, según algunas tradiciones, albergaba a los caídos en combate⁶; y, finalmente, terminan por atravesar las paredes de “una casa pintada de rosa” –en alusión tal vez a la Casa Rosada, sede del poder ejecutivo de nuestro país–, desde cuya ventana transmiten a través de su líder su deseo de no volver jamás con sus familias y se dejan ver como “un organismo, un ser completo que se movía en manada” (ENRÍQUEZ, 2015, p. 90). Los aparecidos insinúan de este modo, aún en su mansedumbre y su silencio, si bien el “retiro fúnebre” con “algo de religioso” (2015, p. 81), operaciones del activismo, la militancia, la manifestación o la protesta.

192

El relato roza entonces, la alegoría de una comunidad que se reapropia del espacio público para clamar por su presencia en la memoria y por un lugar en la sociedad que les ha sido negado. En varias ocasiones *Chicos que vuelven* subrayará una falta de espacio que remite a la maquinaria de muerte contemporánea, al sinnúmero de vidas postergables, a la cantidad ilimitada de vidas para la que no hay consideración, ni lugar. Mechi, por ejemplo, ante las apariciones recuerda la creencia japonesa de que las almas de los muertos van a un sitio limitado y cuando éste se acaba las condena a su retorno forzoso. Pedro, su amigo periodista, relaciona esa creencia con el traslado de los cementerios a las afueras de Paris en el siglo XVIII: “mudaron los huesos durante años, de noche, en carros, con caballos con frazadas negras encima para que estuvieran y monjes cantando y claro

5 El proyecto de Casas Baratas, decretado ley en 1915, fue presentado por el diputado J. Cafferata para revertir la deplorable situación de las familias obreras, hacinadas en conventillos e inquilinatos, sin condiciones mínimas de higiene, que había motivado numerosos reclamos obreros y la [Huelga de inquilinos de 1907](#).

6 Aquí Enríquez recurre como en otros textos a las mitologías del norte y este de Europa. Vanadis o Freya es la diosa nórdica del amor, la belleza, las profecías, la fertilidad y el liderazgo. Pero también esta diosa se asociaba con la guerra y la muerte: recibía en el hall de su palacio, llamado “campo de la gente” a las almas de los muertos, pues tenía derecho a la mitad de los guerreros abatidos en combate.

las velas. Quedé medio obse con eso que dijiste de que los japoneses creen que cuando no hay más lugar para las almas, se vuelven. Los huesos de las catacumbas es medio así, terminaron allá abajo porque en los cementerios no había más lugar” (ENRÍQUEZ, 2015, p. 79).

Mariana Enríquez imagina una multitud temible, una manada de desaparecidos y muertos que representan una contestación a esa maquinaria. El cambio de título que realiza a la reescritura del relato (de “Chicos que faltan”; a “Chicos que vuelven”), anuncia el movimiento dado en el texto: el pasaje de lo excluido –tanto materialmente excluido como excluido del orden de lo visible y de lo representado– a lo visible y, sobre todo, la transformación de un objeto de exclusión o negación en sujeto de emancipación y reivindicación.

El conjuro de la huesera. *Chicas muertas*.

193

En *Chicas muertas* (2014) Selva Almada se aventura a la *non fiction*, abordada por primera vez en la revista *Anfibia* el año anterior, cuando escribe en base a la investigación de Federico Schirmer una crónica sobre el asesinato de Ángeles Rawson, “A esta nena la mataron”⁷. Aquí lo hace sobre los crímenes no esclarecidos de tres adolescentes, ocurridos en el interior del país durante la década del ochenta: María Luisa Quevedo, violada y estrangulada, en Sáenz Peña (Chaco) en 1983, cuando recién comenzaba a trabajar como empleada doméstica; Andrea Danne, asesinada en 1986 en San José, un pueblito de Entre Ríos, de una puñalada en el corazón mientras dormía en su casa y Sarita Mundín, una joven que después de encontrarse con su amante, desaparece de Villa María (Córdoba) en 1988, se supone sometida a la trata de personas.

Sin la esperanza, después de tantos años, de hallar nuevas pistas, o de encontrar la verdad; sin el intento de apostar por alguna hipótesis en particular, o de focalizar en un posible culpable por sobre otros, lo que

7 Almada escribe esta crónica tres meses después de ocurrido el asesinato. Aparecen allí algunos de los recursos explotados en *Chicas muertas* como el empleo del futuro perfecto del indicativo para enunciar acciones menores hipotéticas vinculadas a los hechos ocurridos.

parece impulsar la investigación sobre estos casos y la escritura de esta crónica es otras cosas. En primer lugar, ir contra el olvido, desempolvar casos cerrados que han estado ceñidos a la prensa local y a sus giros a veces novelescos; que han sido opacados en los medios por otros acontecimientos coincidentes más espectaculares –ya por las fiestas del advenimiento de la democracia, ya por otros crímenes, los del terrorismo de estado–, y oscurecidos por la intervención de una policía con los vicios todavía de la dictadura o de una justicia condicionada por la presión de los poderosos.⁸ Pero fundamentalmente lo que se intenta es replicar estas muertes y la impunidad que las rodea en la miles de muertes posteriores, cuando ya sí pueden llamarse femicidios –de las que se mencionan, apenas iniciado el texto, las que fueron noticia en diarios de circulación nacional y luego en el Epílogo, las últimas diez acaecidas tan solo en el primer mes del año en que Almada termina su crónica. Enumeraciones con nombres y apellidos de las víctimas al principio y al final del texto a las que van sumándose a lo largo del relato otras muertes incidentales: la referencia al cuerpo aún sin identificar, confundido inicialmente con el de Sarita Mundín, la inclusión de conversaciones –con su propio suegro, con un amigo de Andrea Danne– que evocan otros crímenes; un mini relato sobre la muerte de Rosa, la polaca, tomado del libro *Crímenes de la crónica policial*; una síntesis de los femicidios más recientes cometidos en Villa María; la alusión al cuerpo hallado de una joven en el mismo sitio donde fue encontrado el cadáver de María Luisa Quevedo. Así el texto plantea un doble movimiento o efecto: particulariza; reconstruye la singularidad de las historias de las tres jóvenes en detalle (contexto familiar, condición social, relaciones, características físicas, situaciones previas a su muerte, etc.) y a la vez las diluye; borrona y confunde sus márgenes en la multiplicación de esas otras historias similares, con la que se da cuenta de la vulnerabilidad que rodea a toda/cualquier mujer por ser tal.

Por otro lado una fuerte implicación subjetiva domina la composición, tanto en relación a los materiales empleados como a su disposición. Almada conforma una estructura lábil de constantes

⁸ El texto se dedica “A la memoria de Andrea, María Luisa y Sarita”.

deslizamientos entre la historia de su propia investigación contada en presente (viajes, trabajo de campo, diálogos) y las historias de las jóvenes donde la contundencia de los tiempos pasados se quiebra con el futuro perfecto para presentar la conjetura o la probabilidad: “Andrea se habrá sentido perdida cuando se despertó para morirse (ALMADA, 2016, p. 37). Pero además la presentación de los casos y sus desarrollos no se organizan por separado (en una serie de capítulos cada uno); se van dando en forma conjunta y alternada, retomándose desde distintos ángulos, abriendo sin subrayar relaciones, posibles coincidencias entre ellos (edades, situación social) y exponiendo datos y reflexiones a partir de distintos tipos de fuentes: expedientes, informes de autopsias; fotos, entrevistas y cuestionarios a familiares y amigos; testimonios de vecinos, impresiones de visitas a los lugares donde ocurrieron los hechos, o encontraron los cuerpos, a cementerios, pasajes de notas periodísticas. De este modo, narración, elementos de archivo, voces múltiples en indirecto libre se yuxtaponen a pasajes de observación etnográfica que identifican costumbres, ciertos comportamientos o conductas sociales donde, por momentos, se respira o entreve la prostitución solapada y el germen de violencia. Pero estas historias, fuentes y registros diferentes se enmarcan y enriquecen con trazas de su experiencia personal. Por una parte Almada inscribe los casos en el terreno de su propia vida: relata cómo y cuándo se entera de los hechos y el impacto que le ocasionan; por otra, revela los vaivenes de su relación particular con la muerte (desde una relación natural por lo cotidiana en un ambiente de provincia –las muertes de los animales, los accidentes en las rutas–), pasando por la distancia y el pánico hasta la reconciliación que alcanza trabajando en este texto; finalmente da cuenta también de las situaciones de riesgo que vivió. *Chicas muertas* se abre en primera persona para describir cómo un contexto familiar y tranquilo, el suyo –un domingo, un asado, su padre, su gata pariendo a los pies de la cama, una perra loca, frutos, moscas, gatas peludas– se torna ominoso con la noticia de que habían asesinado a una adolescente mientras dormía, en su cama, en una casa como la suya. Se abre con una identificación reveladora: “mi casa, la de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte” (ALMADA, 2016, p. 17). A partir de allí en forma

desordenada se incluirán otros recuerdos/materiales de tipo personal (el susto cuando hacía dedo y el conductor manoseó a su amiga; el fisgón incorregible del pueblo; las historias que le cuenta su madre acerca de raptos y violaciones, la confesión de su tía sobre un primo cuarentón que pretendió someterla). Algunos se conectan por proyección imaginaria –identificación– con lo que pueden haber llegado a sentir antes de morir Andrea, Sarita o María Luisa; otros –la mayoría– refuerzan la idea de proximidad, cercanía constante, o convivencia real con el riesgo de muerte, la de precariedad, como condición compartida; comprueban que el silencio, o una minimización naturalizada envuelven estos episodios; traducen, en definitiva, la certeza de que vive, de que escribe por milagro o una simple cuestión de suerte.

196

Además de esta proyección autobiográfica que perturba los límites excluyentes de la crónica policial, Selva Almada va a explotar la condición inestable, propia de los géneros no ficcionales (las tensiones entre realidad/ficción; o entre literatura/historia, periodismo, etnografía), con la inserción de otra fuente: un sostén sobrenatural dado por los aportes de una vidente tarotista, astróloga y médium, llamada en el texto “La Señora”, a quien efectivamente, según reconoce en entrevistas, consultó, Silvia Promeslavsky.⁹ Esta dimensión proyecta el género hacia una zona aún más indecisa: somete los datos duros, “la verdad” de los hechos, a la adivinación, al conjuro por el que se invocan los espíritus para que se hagan presentes, y su ordenamiento lineal/horizontal, al pasaje de doble vía vertical: de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Almada asumirá el papel de la Huesera, la historia que le cuenta La Señora: “una vieja, muy vieja que vive en algún escondite del alma” (ALMADA, 2016, p. 50) cuya tarea consiste en recoger huesos de animales, especialmente lobos, recolectar y guardar lo que corre peligro de perderse; cuando termina de juntar y colocar todas las piezas en su sitio y logra armar el esqueleto del animal, canta y mientras lo hace éste

9 Almada reconoce en –una entrevista (ABDALA, 2014) que si bien la idea de incluir a La Señora surge de la lectura de un libro de Francisco Mouat, –el cronista chileno, quien también consulta a una médium por una muerte–, ésta es práctica común en el interior, que, por lo demás, su literatura de provincia suele presentar; aquí, por ejemplo, a través de la figura del curandero, la gitana o las menciones a supersticiones, y a las consultas realizadas a videntes por los mismos familiares de las chicas muertas.

resplandece, va cubriéndose de carne, cuero, pelos para cobrar vida, y finalmente transformarse en una mujer que sale corriendo libre hacia el horizonte riéndose a carcajadas.

Así bajo la figura del conjuro y la leyenda de la huesera la escritura de la crónica, contra cualquier forma de olvido, deformación o injusticia, se impone un impulso mágico: rearmar, dándoles vida, liberándolos, cuerpos y subjetividades. Más que procurar informaciones la tarotista ha permitido tejer redes de contacto entre vivas y muertas. El epílogo que, como se dijo, enumera los nombres de las víctimas de los últimos femicidios cometidos a inicios del 2014, refuerza gestos de sororidad y la conexión física y afectiva entre mujeres. Selva Almada se despide de La Señora apretándose con fuerza las manos, mirándose, sintiendo todavía a través de ella a las chicas a quienes dice también adiós y les desea descanso a través de un rito con velas blancas. Y cuando recuerda el relato de su tía sobre el episodio sufrido con un primo, con el que cierra el texto, subraya, más allá de la anécdota, la intimidad, la confianza, la complicidad compartida entre ellas, y el cuerpo a cuerpo, el estar pegadas una a la otra mientras caminan. En el epílogo cuerpos aliados permiten escuchar “la música de una pequeña victoria” (ALMADA, 2016, p. 185).

197

La fiesta de la madre. *Aparecida*.

Aparecida (2015) comienza cuando Marta Dillon, de viaje por España junto con Albertina Carri y su hijo Furio, se entera de que el equipo de Antropología Forense ha identificado los restos de su madre, Marta Taboada.¹⁰ Lo que sigue es su recorrido con virajes desordenados al pasado (el vínculo que tenía con su madre y sus hermanos; la relación con su padre): su trato con ocasionales testigos del cautiverio y con compañeros de lucha de Marta Taboada; su trabajo para reconstruir sus últimos días, la

10 Taboada tenía 34 años en febrero de 1977 cuando la ejecutaron simulando un enfrentamiento en una esquina de Ciudadela, junto con otras dos mujeres y dos hombres. La había secuestrado una patrulla del Ejército en octubre del 76 en su casa de Moreno, a la que había llegado con sus hijos luego de huir del departamento familiar de Flores, que ya estaba marcado por los servicios. Había militado en el Partido Revolucionario de los Obreros Argentinos (PROA) y en el último tiempo estaba ligada al Frente Revolucionario 17 de octubre.

boda con Albertina y la ceremonia final del adiós: el entierro de los restos hallados.

Como es común en las producciones de Hijos, el texto exhibe rasgos de autoficción, cruzando lo testimonial y lo ficcional, lo autobiográfico con la crónica, la novela, el relato de investigación, o la poesía en prosa; pero el narrador hijo –ya no aquí el detective que bucea en la historia de sus padres, o que va a la búsqueda de su identidad– recorre los espacios, los vocabularios, los discursos de la medicina forense y de la administración legal, de la muerte. Y en su condición de deudo, no de familiar de desaparecido, pasa del contacto con la burocracia fúnebre a lanzarse a la elegía, al llanto por el bien perdido, a la alabanza y el lamento propios de este género clásico en pasajes donde el horror de lo real se toca con la imaginaria de la cultura macabra (el esqueleto, la osamenta, la calavera), o donde el lirismo alterna con la veta realista, a veces con un sarcasmo o un humor negro a lo Mariana Eva Pérez.

198

Visitas a cementerios, Registros Civiles, Juzgados; a la Morgue Judicial, al Registro Nacional de las Personas; a la Brigada Güemes, al barrio donde la mataron; fragmentos de la causa Dattoli, donde se registra la primera exhumación del cuerpo de Taboada y sus compañeros, o del libro diario y legajos de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires, se cruzan con frases como “Huesitos punto com. Para toda América Latina!” (DILLON, 2015, p.193) o fragmentos que recuerdan a Quevedo y a Hernández, el amor constante más allá de la muerte y la elegía a Ramón Sijé.

¿La encontraron? ¿Qué encontraron de ella? ¿Para qué quería yo sus huesos? Porque yo los quería. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera. Iguales a esos que se enhebran con alambre y los alumnos manipulan como utilería en un aula de biología. Esquirlas de una vida. Destello marfil que desnudan las aves de carroña a campo abierto. Ahí donde se llega cuando se va a fondo, hasta el hueso. Lo que queda cuando todo lo que en el cuerpo sigue acompañando al tiempo se ha detenido, la

hinchazón de los gases, el goteo de los fluidos, el banquete de la fauna cadavérica, el ir y venir de los últimos insectos. Después los huesos. Chasquido de huesos, bolsa de huesos, huesos descarnados sin nada que sostener, ni un dolor que albergar. Como si me debieran un abrazo. Como si fueran míos. Los había buscado. Los había esperado. Los quería (DILLON, 2015, p. 33). “Toqué su calavera con la yema de los dedos, puse la mano en su costado para que la mejilla descansara en mi palma. Me incliné para besarla; ardía con mi fiebre enamorada” (2015, p.199).

199

A lo largo del texto se desplegará una tensión dialéctica entre la presencia y la ausencia donde ambos términos se tocan: la ausencia (desaparición) –que supone una presencia espectral, una presencia sin corporeidad, representada en la santificación de la madre, “la santita” (DILLON, 2015, p.69) a la que se pide protección; la presencia (restos)– que es muerte (ausencia de vida): “Esta es la muerte de mi madre presente” (2015, p.159); una muerte, que pudo haber empezado pero no concluyó, que no tuvo cierre, y que se actualiza con la identificación de los huesos. Referencias a la materialidad de la muerte y al sentimiento de una pérdida reciente anuncian un proceso de rememoración y el inicio de un duelo –prolongado en una vida alternativa o paralela que interfiere en su vida cotidiana, en los preparativos de la boda con Albertina– y desatan una erótica poética y política de los huesos. Por un lado, una línea de *pathos*, un amor ardiente, pasión y dolor por su madre con pasajes sobre los huesos como los arriba citados, alusiones al derrotero que sufrieron (exhumaciones, mezclas) y la escena culminante de la “aparición”: cuando Marta Dillon ante el revoltijo polvoriento de huesos, trozos de ropa y pedazos de corcho de plataforma, que le entregan, “encuentra” a su madre, cuando los restos parecen tomar cuerpo sobre una mesa de laboratorio en un “fulgor de estrellas” (p.125). Por otro, la asunción de una determinada política de los huesos: “Yo los quiero” dice Dillon, oponiéndose a la postura de una fracción de las Madres que sosteniendo la proclama “Aparición con vida” se

resistía a aceptarlos, porque implicaba poner en duda o hacer vacilar la creencia de un regreso.¹¹

A diferencia de otros textos de hijos que se mantienen en la dimensión de una memoria individual, personal y/o rescatan los universos privados, familiares y cotidianos aquí se reconocen y cultivan lazos que trascienden esos límites con el reconocimiento de una memoria popular, colectiva, del barrio, patrimonio común. “¿Por qué me había creído que era yo la única que tenía memoria? (DILLON, 2015, p. 135), “Nunca se trató de una sola” (2015, p.136). Pero además, aceptada la muerte materna como *cosa pública* (p.197), el entierro de Taboada fue y se describe en el texto como una tremenda fiesta de la madre.¹² El ritual mortuorio no es íntimo, privado; es resignificado como acto de denuncia social, a través de prácticas a las cuales se le da sentido con las nociones de memoria, verdad y justicia: así, el cuerpo, la resistencia material de los huesos se vuelve resistencia política: “Ella era sólida aún desarticulada y sus fragmentos no hablaban de fragilidad sino de resistencia. Su regreso interpelaba y clamaba por un plural, no había adiós sin nosotros agitando la mano desde la orilla” (p.191). En el acto hubo música, banderas y bombos. Un costado de la urna funeraria donde iban sus huesos ostentaba la figura de una Evita radiante a todo color, con el pelo rubio suelto, sonriente, con dos fusiles cruzados y la leyenda: “Hasta la victoria siempre”, y una segunda, referida a Taboada, con la frase “mamá, abuela, hermana, amiga, amante, compañera”.¹³ Este rito mortuorio aporta a la literatura de Hijos, por otro lado, una perspectiva de género; subraya particularmente una Hermandad, una fraternidad entre mujeres,

200

11 El contexto de discusión abierto por una resolución de 1995 1/95-P Cámara federal de la CABA – referida al destino final de las víctimas del Terrorismo de Estado, sumando al derecho de verdad, el derecho al duelo y el respeto al cuerpo–, genera reacciones dispares entre familiares y organizaciones.

12 El Rap de Furio referido al *zombie*, que precede las referencias al entierro, anuncia un cambio de tono e instala la imagen del regreso, de la presencia de la madre, que deja de ser “fantasma” para ser solo un “ancestro”: “*Zombie, zombie, zombie/levanta de tu tumba/que tienes que comerte/el cerebro, zombie/levanta de tu tumba/que tienes que comer el cerebro a alguien de una vez/tintintintin/zombie, zombie levánta/ de tu tumbá*” (p.185).

13 El sábado 27 de agosto de 2011 se realizó en la localidad de Moreno un homenaje en memoria de Marta Taboada que fue declarado de interés municipal y agrupó a mucha gente. La consigna convocante era: “Ondearemos banderas subversivas para la liberación” en contestación a las provocativas declaraciones de Eduardo Duhalde hechas días antes con motivo de las elecciones primarias. En sus críticas a la política de Derechos Humanos llevada adelante por los Kirchner, Duhalde deslizaba que de los desaparecidos había que ocuparse en los 70 y que los dirigentes no entienden que los derechos humanos son los de la gente que están siendo vulnerados día a día.

compañeras. Así, por ejemplo, la preparación de las exequias, con ofrendas especiales de sus amigas, precedida por el recuerdo de la agonía de la artista plástica Liliana Maresca (quien despertó por primera vez el amor en Dillon hacia una mujer, una mujer con SIDA como ella). “Liliana me cobijó para que yo pudiera observar con los ojos desnudos de toda extranjería. Fue un privilegio que me eligiera para participar de ese *círculo de mujeres* que la cuidamos mientras ella se encendía como una estrella un poco más antes del final” (p.160).

201

Silvina había traído brillantina, piedritas de ojo de tigre, la gema que cobija a las nacidas bajo el signo de Leo, y una petaca de grapa miel de la que nadie más tomó. Josefina una pastafrola, su incandescente sonrisa y unos botoncitos de perla como los que tenía el saquito de la comunión que tomó cuando llegó a casa de sus abuelos después del secuestro de su mamá, en remera y bombacha, con hepatitis. Lucila, la que a fuerza de querer una foto con su padre desaparecido había inventado para todos la forma de crear esa imagen deseada, puso sobre la mesa unos diminutos muñecos coyas tejidos, calcomanías y más piedras. Alba desplegó sus lanas y un rollo zigzag “de los 70”, esa cinta ondulada que festoneaba entonces los volados de las polleras campesinas. Liliana llegó con su voluntad siempre lista de ponerse a disposición, su humor ácido y un whisky. Raquel ya estaba martillando azulejos de colores para enhebrar con esas cuentas una palabra; no trajo nada que recordara a sus desaparecidos, ella siempre lo está inventando todo. Lucrecia entró y me llamó aparte, me hizo mirar dentro de un sobre de papel, ahí estaba uno de sus tesoros más preciados: un poema manuscrito de Liliana Maresca y un puñado de los pétalos que habían perfumado su cama cuando dejó de respirar. (DILLON, 2015, p. 192)¹⁴

Toda esta escena sáfica, el carácter carnavalesco/festivo del rito fúnebre con las consignas políticas, reanima la conexión de los ‘70 entre lo político y lo sexual que representó el Frente de Liberación Homosexual, el colectivo que intentaba ligar el horizonte de una revolución social con el de una sexual a través del trabajo de sujetos con identidades disidentes en relación a la norma heterosexual, y que constituyó un legado para las organizaciones LGTTBQI. Y por esta vía se reanima también el contacto de

¹⁴ Liliana Maresca (1954-1994) exploró la escultura, la pintura, los montajes gráficos, la performance; organizó instalaciones, e intervenciones urbanas. Su producción y activismo coincide con el advenimiento de la democracia y el final de la última dictadura en Argentina. Su casa en San Telmo acogió a una comunidad de artistas en plena efervescencia cultural. Falleció en Buenos Aires por causas relacionadas al virus HIV. Dillon recuerda una figura central de la contracultura que en su producción –difícil de definir– conjuga cuerpo, intimidad afectiva, política y sentimiento de muerte.

este texto con la estética neobarroca¹⁵. “Yo los quiero” dice Dillon de los huesos y hace, de ellos una “joya” y del entierro un “lujo”: “Tenemos que transformar la urna de mi mami en un alhajero”. En el contexto del entierro, el término joya, por una parte, reclama su sentido etimológico (gozo, alegría, juego) y convoca a su par gay, que significa etimológicamente lo mismo y a su vez remite a la disidencia sexual. Por otra parte, hace constelación con lujo, exceso, derroche, nociones que en relación con otras fortalecidas como el fragmento, el detalle, (del hueso, de las partes del cuerpo), el engranaje, las filigranas, o las piedras de las ofrendas (perlas, azulejos, cintas, enhebrados), remiten a la vertiente neobarroca latinoamericana.

La deriva de un pueblo fantasma *Las aventuras de la china Iron*.

202

En *Las aventuras de la China Iron* (2017) Gabriela Cabezón Cámara va a abandonar el material vivo del presente y los discursos y acciones que atraviesan nuestra sociedad para reapropiarse de una obra canónica de la literatura argentina: dará nombre, historia y voz propia a la mujer de Martín Fierro. “Me llamo China, Josephine Star Iron, Tararira ahora. De *entonces* conservo solo traducido, el Fierro” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p. 12), dice la protagonista –haciendo alusión al poema de Hernández donde apenas es una referencia sin nombre–, antes de introducir su prehistoria. Fue criada y maltratada por la esposa del Negro al que Fierro mata en la pulpería, después de ganársela en una partida de truco siendo casi una niña. Cuando “la bestia de Fierro” –un violento que mata también a otro hombre, Raúl, el gaucho con quien la china había estado y del que sospechaba era padre de uno de sus hijos– marcha a tierra de indios, ella se siente liberada. Deja entonces a sus hijos al cuidado de unos viejos peones bajo el pretexto de ir al rescate de su marido y se va en una carreta con una inglesa quien le abre un mundo nuevo –diferente al mundo “amenazado por lo negro y lo violento” (2017, p.15) en el que ha vivido hasta entonces. En este texto

¹⁵ Recordamos además, en este sentido, la apelación en el texto al poema *Cadáveres* de Néstor Perlonguer.

Gabriela Cabezón Cámara se desvía de lo políticamente correcto para describir la fascinación de la china por la luz, la blancura, las bondades y delicias de la civilización europea, del imperio, encarnados en Liz, y reflexionar sobre los costos de sangre humana que significó la fundación de Argentina como patria, a la vez que, sobre lo precario de la existencia, en pasajes donde la pampa se vuelve cementerio y el vacío del desierto deja de ser natural para mostrarse producto de matanza:

nos reíamos conjurando la amenaza de quedar a la intemperie, de ser vencidos, de caer al suelo ya sin fuerzas para más que estar caídos, pegados a la tierra y a merced de los caranchos, de ser reducidos a eso que también somos, una estructura ósea, mineral, como las piedras (...) todo fue barro y huesos emergentes. Huesos blancos, nacarados, iridiscentes como una luz mala, la luz mala es de hueso, de resto mortal, de osamenta, una *badsign* dijo Liz y no pude más que estar de acuerdo. Eras huesos de hombres y mujeres esos palos blancos que los rayos teñían de celeste fulgurante (...) *Savages*. Había que enterrarlos, era de animales dejar a los muertos, yaciendo sobre el pasto, objetó mi inglesa. Tenía razón, es de salvajes no enterrar a los muertos, dejarlos de comida de chimangos. Salvajes mi gente y mi pampa nauseabunda abonada de indio y de cristiano (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p.34-40).

203

La novela no solo presenta con humor desopilantes peripecias en el recorrido por el desierto –donde la China, su perro Estreya, la inglesa Elizabeth, el joven Rosa y su cordero se toparán con Fierro y con Hernández–, narra también el proceso de autoconstrucción de su identidad y desde su perspectiva, el hacerse de una comunidad nueva, extraña, indócil a la captación y a la domesticación, reacia a las miradas cosificantes y a las denominaciones y clasificaciones usuales y disponibles de la cultura y el lenguaje. Un pueblo poseedor de un habla hecha de ajenidad y extranjería próxima a los pueblos originarios del litoral –cuya denominación obstaculiza, en la aglutinación de consonantes, incluso la pronunciación (lñchiñ)–, que migra para “no estar nunca en el lugar que se lo espera” (2017, p.185);¹⁶ avanza en silencio y se camufla. Se va haciendo. A la deriva, al rumbo impuesto por el efecto del viento y de la corriente de los ríos, según los contactos azarosos por ellos provocados; se hunde en la

16 Los rasgos del pueblo lñchiñ y la frase aquí citada parecen hacer un guiño a las reflexiones de Barthes en *La lección inaugural* sobre los movimientos de la literatura para evadir al poder anidado en la lengua, a su propio servilismo, *obcecar* y desplazarse: “Obcecar quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse. Desplazarse puede significar entonces *colocarse allí donde no se los espera*” (BARTHES, 1987, p. 131-132).

niebla y pierde sus contornos definidos para desvanecerse como un fantasma –fantasma aquí como existencia dudosa o poco precisa. Así también se va desvaneciendo la novela, se relaja el ritmo de los acontecimientos, en la tercera parte del texto, “Tierra adentro”, cuando Cabezón Cámara, llevando la voz de la china a un nosotros, la detiene, la deja como suspendida de los hilos de la acción para plasmar una especie de utopía *queer*. Un modelo de comunidad contrario a las ideas de patria y de progreso, al imaginario nacional y al proyecto modernizador del país representado por la *Instrucción del estanciero* de Hernández, ese proyecto optimista para educar al gaucho e incorporarlo al desarrollo civilizatorio del modelo latifundista que, evocado en la novela, es inescindible de la aplicación sistemática de la violencia. Hernández escribe ese texto cuyo título completo es *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar* en 1881 por encargo de Dardo Rocha, entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires. Siendo senador y estanciero él mismo e influido por el optimismo positivista y científicista de la época propone allí una serie de instrucciones para montar una estancia, organizar la faena del campo, discriminar las funciones del personal de los establecimientos y criar distinto tipo de ganado. Sin negarse a los aportes del inmigrante sugiere la formación de colonias con “hijos del país”, planteando que de este modo se podría sustraer a éstos de las desviaciones que el ocio les generaba. Las constantes alusiones del tratado a las conquistas modernas, los adelantos de la civilización y el progreso social son recreados con ironía en la facundia del personaje, reveladora de la explotación del gaucho a favor del capital y de la empresa.

Hasta había escrito esa continuación de sus versos, ese librito constructivo nos explicaba, un manual para educar a la peonada, para que entendieran bien que eran, ellos, los peones y el patrón, el coronel y sus soldados, una sola cosa. Y que no iba a haber otro país más que el que labraran para los coroneles y los estancieros, que como él mismo, había que hacer de todo en una nación naciente, eran más o menos la misma gente (CABEZÓN CÁMARA, 2017,p. 102-103).

Hernández –presentado aquí sobre todo como el autor de este proyecto que está poniéndose a prueba–, es un estanciero borracho, soez y

vulgar, que, además de haber robado sus versos a Martín Fierro, incorpora a su programa educativo el “Campo malo”, reducto de castigos que remite a los espacios concentracionarios de los totalitarismos modernos. y a nivel fónico incluso a los centros clandestinos de nuestro país (Campo malo-Campo de Mayo)¹⁷.

205

Fuera de los perímetros delimitados y firmes de la estancia en la tierra, de su fijeza y gravedad, el pueblo jinñi tiene por signos el desplazamiento constante, la levedad, el sigilo, es pueblo de aire y de agua. Contra la exclusión, el exterminio de los indios por la conquista civilizadora va componiendo un “nosotros engordado”, que si en su fase inicial une la célula familiar que conforman la china, la inglesa Liz, Rosa, el perro Estreya, a extranjeros, cautivas inglesas, gauchos desertores, supone luego las sorpresas del contacto con los indios, un proceso de intercambio, de aprendizaje, de fusión que desata una máquina mutante: devenires múltiples y cambiantes de las identidades subjetivas, de sexo y género y de sus relaciones y mezclas, en comunión con los diferentes órdenes de lo viviente, del mundo concebido como un gran animal, indeciso, flexible, voluble: “no sabe, la laguna kutralcó, de qué color ser, está viva” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p.152) y la china puede ser ñandú y luego en la laguna sentirse plateada, larga y fina como un surubí y su compañera Kauka, puma, Pacú, tigre, o tararira. Contra el adiestramiento y el castigo de los cuerpos que proponía el coronel se promueve aquí la adopción de diferentes posturas corporales para cambiar de perspectiva, ver nuevas posibilidades de ser del otro y de sí y asumir nuevos roles. Gabriela Cabezón Cámara imagina una existencia móvil y gozosa donde la relación trabajo, propiedad, producción, individuo se deshace, así como el patriarcado, los estratos y jerarquías

17 Campo de Mayo, un destacamento militar situado a inmediaciones de la Capital Federal, fue en nuestro país, durante la dictadura cívico militar (1976-1983), uno de los mayores centros clandestinos de detención para la represión ilegal. En la misma época, el hospital militar del campo fue usado como maternidad clandestina, donde se raptaba a los hijos recién nacidos de las presas para entregarlos a familias afines al régimen. En el Campo de Mayo se estima permanecieron alrededor de cinco mil víctimas y más de 30 bebés nacieron durante el cautiverio de sus madres. Si bien el vínculo con el pasado no es un eje claramente expuesto y central en los textos de Gabriela Cabezón Cámara cada cuerpo parece cargar con el peso de los muertos anteriores, volviéndose cuerpo memorioso: el epígrafe de *Beya* (Le viste la cara a Dios), por ejemplo, actualiza las desaparecidas de la dictadura en las desaparecidas de la trata («Aparición con vida de todas/ las mujeres y nenas desaparecidas/en manos de las redes de prostitución. / Y juicio y castigo a los culpables»). (CABEZÓN CÁMARA, 2013,p.7)

sociales. Allí reina el arte, el canto el baile, los juegos y la contemplación de los árboles, se trabaja pocas horas y en forma alternada, evitando toda división y fijeza de funciones sin otra autoridad más que jefes o jefas que alternan; se cultivan los lazos afectivos como modo de habitar el mundo, que se extienden a los animales a los que se ama, respeta, o se les pide perdón. En el inicio de la novela, junto a la luz, –“Fue el brillo” (2017, p. 11)–, está lo animal, que recorre con el juego de la luz todo el texto y parece cobrar una dimensión particular en relación a la noción de cuerpo y de vida, en términos de precariedad, de cuerpo vivo y vulnerable: la identificación con Estreya, el lazo de amor, familiar que la china establece con ella, la relación afectiva de Rosario con el cordero, los animales mezclas, o el dragón que termina siendo figura protectora.

206

En esta novela, que puede leerse como novela de aventuras y relato de aprendizaje, –de preparación para que la china llegue a ser lñichiñ; llegue, desde no tener nombre alguno a llamarse China, Josepine Star Iron Tararira–, el cuerpo se vuelve terreno de relacionalidad intensa, multiplicada, heterogénea; red de interdependencias desde las cuales se reinventan modos de subjetivaciones y el umbral mismo entre lo humano y lo no humano, entre lo humano y lo viviente en general.

Estos cuatro textos, desde la imagen extrema de precariedad (los huesos), elevan contraimágenes de potencia afirmativa que sintetizan los movimientos por los que cuerpos y subjetividades vulnerados se exhuman, aparecen, reaparecen y/o se unen en colectivos para, apoyados en su positividad material, reinstalar una presencia, festejar, o reinventar lo común.

REFERENCIAS

ABDALA, Verónica. “Entrevista a la escritora Selva Almada”. Disponible en: <http://www.revistacabal.coop/actualidad/entrevista-la-escritora-selva-almada>. Acceso en: 29/11/2019.

ALMADA, Selva. “A esta nena la mataron”. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/a-esta-nena-la-mataron/>. Acceso en: 29/11/2019.

_____. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2016.

ANGULO, Ana Gabriela, “La ciudad monstruosa en cuentos de Mariana Enríquez”. Disponible en: http://www.fhycs.unju.edu.ar/documents/publicaciones/revistas/jornales3/026-Art_Stemberger.pdf. Acceso en: 29/11/2019.

BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1987.

207

BASILE, Teresa. “El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e hijos”. *Saga: Revista de Letras*, (7), p.24-48. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8372/pr.8372.pdf. Acceso en: 29/11/2019.

BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós, 2007.

_____. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

_____. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*: Volumen4, N°3, 321-336. Septiembre-diciembre 2009.

BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela; ECHEVERRÍA, Iñaqui. *Beya (Le viste la cara a Dios)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

DILLON, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

DOMÍNGUEZ, Nora. “La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos”. *Boletín BNC Literatura y política*, n°128, 23-29, 2013.

_____. “Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara”. *Cuadernos LIRICO*, N° 10, 2014.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Buenos Aires: Anagrama, 2016a.

_____. *Los peligros de fumar en la cama*. Buenos Aires: Anagrama, 2016b.

_____. *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim, 2015.

208

_____. “Narrativa de terror”. Disponible en: <http://flacso.org.ar/producciones/narrativa-de-terror-por-mariana-enriquez/>. Acceso en: 29/11/2019.

ESPÓSITO, Roberto. *Bíos*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.

GIORGI, Gabriel. *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2014.

_____. 1. “Las vueltas de lo precario”. In: DAHBAR, Victoria; CANSECO, Alberto; SONG, Emma (comp.). *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?* Córdoba: Sexualidades doctas, p. 9-34, 2016.

GIORGI, Gabriel; RODRÍGUEZ, Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

HERNÁNDEZ, José. *Instrucción del estanciero. Tratado completo para la plantación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar*. Buenos Aires: Claridad, 2008.

LOREY, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

MONTES, Alicia. *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires: Editorial Argus-a, 2017a.

_____. “El cuerpo otro y los monstruos. Imaginarios del miedo y la exclusión”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 34, 2017b. Disponible en: <http://journals.openedition.org/alhim/5767>. Acceso en: 20/01/2019.

PUAR, Jasbir. “Precarity Talk. A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejic, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanovic”. Estados Unidos: Project Muse, 2013. Disponible en: <https://thinktanktanzbiennale.files.wordpress.com/2016/02/56-4-puar.pdf>. Acceso en: 20/11/2019.

RIVERA GARZA, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y des apropiación*, México DF: Tusquets, 2013.

209

SARLO, Beatriz. “Gore explícito (Mariana Enríquez, Los peligros de fumar en la cama)”: In: _____. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mar dulce, 2012.

Recebido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019

Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara

Susanna Regazzoni¹

210

Según la práctica literaria del siglo XX de escrituras y reescrituras, de versiones y perversiones de géneros y tradiciones (Borges, Saer, Aira, Soriano, entre otros), resulta evidente la presencia constante del género gauchesco en la narrativa argentina. A partir de su origen hasta llegar al siglo XX con los relatos de Borges y al siglo XXI con los dos textos objetos de este estudio, “El amor” (2011, 2015) de Martín Kohan y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, este género sigue refiriéndose a la producción literaria argentina del siglo XIX, especialmente al poema nacional de José Hernández *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta del gaucho Martín Fierro* (1879), puntos de referencia para escrituras diversas.

Los relatos: “Biografía de Isidoro Tadeo Cruz” (1949) y “El fin” (1953, 1956) anticipan la tradición postmoderna de la reescritura que continúa hasta hoy cuando varios escritores retoman el tema y la modalidad adoptados por Borges. Esta forma, además de reescribir, completa los hilos

¹ Profesora catedrática de Lengua y Literaturas hispanoamericanas, Departamento de estudios lingüísticos y culturales comparados, Archivo de escrituras de escritoras migrantes, Universidad Ca’Foscari, Venezia.

sueltos del poema nacional y sigue siendo un recurso literario de los escritores y escritoras contemporáneos.

Entre ellos pienso a Pablo Katchadjian con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007), a Oscar Fariña autor de “El guacho Martín Fierro” (2011), a Martín Kohan que escribe el relato “El amor” y a Gabriela Cabezón Cámara con la novela *Las aventuras de la China Iron*.

La cíclica vuelta a la gauchesca junto con los *topoi* del desierto, la frontera, el malón, la cautiva, son una constante en la literatura del país y César Aira como gran maestro en esta elección (GONZÁLEZ, 2018).

En dicho marco, la alternativa narrativa de la gauchesca propuesta por Borges presenta una respuesta por parte de una generación de autoras y autores cuya fuerza literaria reside en la ironía con que se relata el paisaje y la sexualidad, afiliándose a la literatura nacional a través de emblemas consagrados para interpretarlos de otra manera y así darles nueva vida.

1. Martín Kohan

211

A partir de las bases de amistad que sentó Hernández al relatar el encuentro entre Fierro, el gaucho fugitivo y Cruz, un sargento de la partida que lo persigue y que cambia de bando al comprender su profunda identidad con el perseguido y de la vida propia y nombre completo que Borges otorgó a Cruz con “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)”, Martín Kohan (Buenos Aires, 1967) en su breve relato “El amor”, –el primero de la colección *Cuerpo a tierra*– vuelve a narrar la amistad entre Fierro y Cruz a través de una relación en clave homoerótica. En “El amor” sorprendemos a Martín Fierro y a Cruz huyendo juntos, adentrándose en la llanura pampeana, yendo al encuentro de los indios. Se trata del momento en el que el cierre de la primera parte del Martín Fierro queda en suspenso. Pero Kohan en su texto, no elige el Cruz de José Hernández, sino el Tadeo Isidoro Cruz de Borges. Si Borges decide crearle a Cruz una biografía previa al encuentro con Fierro, lo que hará Kohan será contar lo que sucede inmediatamente después del célebre encuentro entre ellos. Kohan describe a los dos gauchos luego de aquel combate espalda con espalda en el que Cruz

abandona su traje de sargento y relata la primera noche que los hombres pasan juntos y su encuentro sexual.

En esta unión viril y masculina que también tiene que ver con el amor, Cruz se llama Tadeo Cruz y se desprende de los versos del canto XIII del *Martín Fierro*, en los que el gaucho busca convencer a su nuevo amigo de escapar frontera afuera, pintándole una posible vida feliz y libre entre los indios: “Fabricaremos un toldo/ Como lo hacen tantos otros, / Con unos cueros de potro/ Que sea sala y sea cocina” (1963, p.34). A partir de estas líneas que anticipan cierto efecto cómico, “El amor”, escrito con una combinación de prosa y versos octosílabos –“Nada mejor que dormir con la panza bien llenita. Cuando el hambre se me quita, es que puedo discernir” (2011, s.p.)–, reformula el texto de Hernández y amplía el relato de Borges, al presentar a los dos hombres consumando su amor bajo un toldo entre los indios.

212

Fierro tiene que huir de la civilización y este alejamiento provoca una emoción que Hernández relata con los versos –“Y a Fierro dos lagrimones/ le rodaron por la cara”, (1963, p. 34)– con los cuales Kohan empieza su relato: “Con el borde de la mano se despeja el lagrimón, y toda la tristeza se le va tan pronto como esa mojadura. No le queda ni rastro en la mejilla o en el alma” (2011, s.p.)

Fierro y Cruz llegan a un asentamiento indio y son bien recibidos: “Parece un regreso, y no una llegada: hasta tal punto es cordial la recepción, aun en la modestia obligada de los menesterosos” (2011, s.p.). Les ofrecen cobijo y los invitan a comer cuando cae la noche: “Les dan una carpita chica, algo apartada de las fogatas del medio. Pero qué puede afectarles esta leve marginación, cuando lo cierto es que visiblemente los reciben y los aceptan” (2011, s.p.). La ironía en la descripción es evidente y contrasta con la intensidad del lento acercarse a la unión carnal que domina el pensamiento de ambos:

Piensan, evocan, sopesan, dirimen: los dos sobre lo mismo. Sobre el beso que se dieron hace horas en la pampa. Un beso de hombres, según quedó aclarado. Se dieron un beso de hombres. ¿Y de qué otra clase se iban a dar, si al fin de cuentas hombres son? Se besaron en la boca, entreverando las barbas,

ayudando a la apertura de los labios con una mano apoyada en la nuca del otro, una mano que muda decía: vení para acá. (2011, s.p.)

Durante la comida, Cruz sufre un ataque de celos motivados por el acercamiento de una cautiva a Fierro. Abandona el círculo de hombres y vuelve a la carpa. Detrás de él, lo hará Fierro. Los dos se juntan lentamente y empiezan a acariciarse:

–Vos date vuelta, Tadeo, que me voy a acomodar, con tantas ganas de entrar que la hora ya no veo. Bastan esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando. [...] Martín Fierro se sacude sobre Cruz, sacude a Cruz, presiente que nunca estuvo en su vida tan cerca y tan dentro de nadie. [...] Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana. [...] Le juega con un dedo en los rulos endurecidos de la nuca. Le dice cosas. – Tadeo, lindo Tadeo: qué manera de quererte. [...] Sonríen satisfechos: son felices y lo saben. Han descubierto el amor. (2011, s.p.)

213

La escena erótica explícita pone en acción a dos sujetos activos, a dos varones que se desean en su masculinidad. Pero el autor trabaja, entre tonos, la comicidad. Al respecto, Kohan comentó en una entrevista: “Traté de hacer una combinación [...] para lograr un efecto cómico, y trabajé con ese choque: por un lado son marcadamente masculinos en lo que se asocia a la masculinidad con lo rústico, con la persecución de la ferocidad o del trabajo, y tremendamente feminizados en su condición sentimental” (LOREZÓN, 2015, s.p.).

Kohan, declara, además su fidelidad al texto primero cuando afirma que: “Cuando Fierro evoca a Cruz y lo extraña, cuando evoca la muerte de Cruz y lo llora, ¿qué extraña exactamente y qué llora? Creo que es eso lo que yo escribí. Habría que decirles a los conservadores que lean con cuidado el Martín Fierro, que lo reciten menos y lo lean con cuidado. Lo que pasa es que Martín Fierro, como dijo el propio Borges, es más real que Hernández” (MENDEZ, 2015, s.p.).

“El amor” sugiere, a su vez, que esta célebre relación surge dado el sufrimiento que implica el abandono de las poblaciones “civiles” y el acercamiento a la tribu de los indios. Pero es allí donde finalmente puede

realizarse y expresarse un sentimiento que a pesar de su sencillez, es sorprendente y frenético, que une a un gaucho y a un ex sargento, y que hasta ese momento se había negado. Horacio González comenta el encuentro ampliando las eventuales interpretaciones: “No se trataría, en tanto, de replantear la historia literaria del país *sub specie homosexualis*, sino de explorar y acaso mejorar las posibilidades de un mito” (1990, p. 200).

2. Cabezón Cámara

Gabriela Cabezón Cámara ambienta *Las aventuras de la China Iron* en la llanura argentina y narra una historia cuya protagonista es la mujer sin nombre que Martín Fierro tiene que abandonar cuando por la ley de levas lo sacan de su tierra para llevarlo a servir a la frontera. Ella es la figura más marginal e invisible de esta historia que, después de siglos de anonimato, finalmente adquiere vida propia y relata sus memorias desde los doce años cuando el famoso gaucho la gana en un partido de truco para llevarla a la penosa existencia de la estancia donde nacen sus dos hijos, más tarde abandona el rancho y atraviesa la pampa hasta que llega a una comunidad utópica tierra adentro.

Para encontrar su nueva vida, la China se escapa con una inglesa pelirroja de nombre Elisabeth-Liz; una mujer culta, hermosa que ha venido a buscar su marido aquel “inglés sanjiador” que en el poema de Hernández había huido a la sierra para no ser reclutado. Por su parte, la China deja a sus hijos al cuidado de un matrimonio de ancianos, finalmente adquiere un nombre “—Me llamo China, Josephine Star Iron y Tararira ahora. De entonces conservo sólo, y traducido, el Fierro que ni siquiera era mío [...]. Llamar no me llamaba: nací huérfana, ¿es eso posible?” (CABEZÓN CÁMARA, 2017, p. 12)— y decide cambiar radicalmente de vida². Un gaucho al que llaman Rosa y un perro, Estreya, acompañan a las dos

2 La elección de Josephine como nombre puede ser leída como un certero homenaje a la crítica argentina Josefina Ludmer a quien la apodaban “La China” y quien, a su vez, se dedicó al estudio de la gauchesca. El resultado es su libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988).

mujeres. Juntos recorren la pampa en una carreta. Liz aprovecha el viaje para enseñarle no sólo otra lengua, sino también otra visión de mundo, y a medida que avanzan, surge el afecto, la atracción y el amor. Las dos emprenden una travesía por la pampa y el desierto que, para la protagonista, resulta iniciática: aprende inglés, descubre su sexualidad y el goce, se alfabetiza, lee los clásicos de la época y conoce la ceremonia del té y del whisky.

En capítulos breves, organizados en tres secciones (“El desierto”, “El fortín” y “Tierra adentro”) el libro se desprende de “La ida” y propone una relectura del género gauchesco que incluye un encuentro con el mismo José Hernández: en una tópica elección postmoderna de *mise en abyme*, el autor se convierte en personaje y vive en una estancia tomando whisky y recordando a un gaucho llamado Martín Fierro que trabajaba en su hacienda y que le acusaba de haberle robado sus versos. En la primera parte hay además varias referencias a otro tópico de la literatura argentina; la cautiva; en este caso la cautiva de “Historia del guerrero y la cautiva” de Borges. Por algunas rápidas alusiones, sabemos que la protagonista es rubia, de piel blanca y probablemente inglesa puesto que recuerda que: “una bebé rubia no caía así nomás en manos de una negra” (2017, p.14) o en su encuentro con Elisabeth cuando reflexiona que: “por el color nomás, porque había visto poco blanco y albergaba la esperanza que fuera mi pariente, me subía a la carreta [...] con la primera palabra en esa lengua que tal vez había sido mi lengua madre” (p.14).

215

En una carreta inverosímil –que da el tono de la estrategia narrativa– las dos emprenden una *road movie* que implica también un *Bildungsroman* durante el cual la inglesa va educando a la chinita, abriéndole un mundo posible lejos de la estancia y su barbarie. No es solo una “educación a la europea” como cualquier novela decimonónica del buen salvaje, sino una apertura a la dimensión del cuerpo y la sexualidad que atravesará toda la novela. Este aspecto se acompaña con la afirmación del humor como constructor de realidades.

En la segunda parte, titulada “El fortín”, aparece Hernández como personaje encargado de entrenar a los gauchos. El libro le dedica largos parlamentos en los que el personaje explica la problemática del campo argentino y la dualidad de pensamiento entre la “Ida” y la “Vuelta”, perdiéndose la narración por los senderos de análisis más conocidos de la obra: darle la voz al otro y desautorizarla, la explotación del gaucho bajo el modelo agroexportador, etc. Es precisamente en la estancia del hombre, prototipo del macho, donde tiene lugar el primer encuentro sexual entre las dos mujeres.

En la tercera parte se relata el descubrimiento de la comunidad de los indios, entre ellos se encuentra un nuevo Fierro travestido, criando a los hijos. El encuentro entre las dos mujeres y los nativos se describe como un momento de goce de la naturaleza generosa en sus dones: “Habíamos llegado un día de fiesta: la plenitud del verano celebraban y la generosidad de la tierra que prodigaba sus frutos sin pedir más trabajo que extender las manos hacia los árboles o bolear a uno de los muchos bichos que andaban dando vueltas por el suelo o flechar a los peces y los pájaros” (150). En esa exploración de los otros (que no son tan distintos a ellas), la China vuelve a descubrir la intensidad del deseo, “la cantidad de apetitos que podía tener mi cuerpo: quise ser la mora y la boca que mordía la mora” (p. 151).

216

El final se construye idílico y romántico, las dos mujeres abrazadas con las/los indígenas en el barro, desdibujando las tensiones culturales para resolverlas en la unión con la naturaleza: sin distinción de género, raza o frontera: “hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor [...] cuando abracé a Kaukalitrán me hundí todavía más en el bosque que había resuelto ser Tierra adentro” (p. 151). La autora elige el encuentro, que no es provocado o forzado por las armas, sino por el “amor”, el único motivo o justificación que cabe asociar a la actitud femenina.

La joven protagonista de la novela disfruta del paisaje como de su libertad y descubre otra historia a lo largo de ese viaje. Por ejemplo, cuando la mujer inglesa ve los cadáveres de los indígenas muertos en el desierto y la

joven reflexiona: “los heroicos esqueletos de los pampas, dijo Liz. Yo no sabía [...] que los indios pudieran ser héroes” (p. 35). El famoso desierto vacío según la mirada de Sarmiento en *Facundo* cambia a través de la mirada de la narradora protagonista y se transforma del mismo modo como se transforma la clásica visión de los indios que azotaban y castigaban a las cautivas.

En esa “Tierra adentro”, la barbarie resulta transfigurada y se describe un mundo libre, sin jerarquías: ni de nacionalidades, ni de etnias, ni de lenguas, ni de clase, para construir una nueva nación. En ese contexto, la China se reencuentra con el que había sido su marido que ya no es el mismo hombre: “parecía una china disfrazada de flamenco, se le notaba algo macho en una sombra de barba y nada más” (p.154). Surge un mundo utópico donde las familias no son las de sangre sino las que se van armando y eligiendo. Se trata de un lento acercamiento que la protagonista realiza hacia lo desconocido, primero el entorno caracterizado por una luz que cambia las cosas, después las personas, sobre todo, una mujer amiga, maestra y amante y las/los indígenas, que no son los salvajes de la configuración cultural tradicional, hasta lograr una completa emancipación que implica goce y libertad. Eso es exactamente lo que sabe la narradora cuando señala: “Hay que vernos, pero no nos van a ver. Migramos en otoño por los ríos no navegables para los barcos de los argentinos y los uruguayos. Migramos para no pasar frío, migramos para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos” (p. 184-185).

217

En la novela de Cabezón Cámara el viaje adquiere una dimensión iniciática y utópica: la peregrinación de la China conduce hacia un mundo mejor, una especie de Arcadia entre indios donde se vive en acuerdo con la naturaleza, se trabaja sólo lo indispensable, las familias son armoniosas agrupaciones no consanguíneas de hombres, mujeres y “almas dobles” y donde las identidades sexuales no se definen de modo binario y para siempre.

Así, *Las aventuras de la China Iron* presenta una versión descentrada de los hechos que todos conocemos y además plantea un

proyecto de nación migrante, actualizada y comunitaria que se funda en un viaje de iniciación a través de la reinención del paisaje de la pampa. Todo con la creación de una nueva voz que desentona y se deja oír y que remite a una lectura *queer* que es lo que caracteriza el proyecto que la autora viene construyendo desde 2009 con la publicación de su primera novela *La virgen Cabeza* y sobre todo con la segunda, *Le viste la cara a Dios* (2011) incluyendo la versión en historieta, *Beya* (2013). Toda la obra de Cabezón Cámara apunta a una poética de desposesión y de silencios obligados, para armar una utopía donde se incluyan otros actores (el guacho, el gay, la lesbiana, el travesti, el marginal) con el objeto de desacralizar un discurso literario eminentemente masculino y realizar prácticas y formar comunidades que exceden los parámetros establecidos por las fronteras de la legitimidad simbólica y de la legalidad a secas.

218

La novelista, pensando la literatura como una institución más inclusiva de los distintos sujetos que pueblan el ámbito del discurso y la patria, dota al personaje de la China de un nombre y una historia con la cual el personaje adquiere la densidad negada en los discursos heteropatriarcales de la nación. La liga a otra serie de personajes, el gaucha Rosa, su perro Star, Liz, la inglesa esposa del inglés que se fue a la leva con Martín Fierro, el mismo Fierro, travestido y arrebujado en una rosada capa de plumas de flamencos, o un borracho y decadente José Hernández, patrón de estancia. *Las aventuras de la China Iron* propone así un pasaje hacia algo que podría llamarse la *matria*, un territorio regido por lo femenino más que por las mujeres, en el que lo masculino está devaluado por efecto de su propio exceso y donde se propone un modelo de identidad abierta, híbrida y plural relacionado a lógicas y a organizaciones comunitarias, de identidades sexuales y de actividades temporales y espaciales, todas ellas no normativas.

3. Otro relato de la gauchesca

Estos textos, como otros de poesía y ficción de este siglo y del anterior, coinciden en revisar el texto de Hernández para traducirlo, desordenarlo, reinventarlo, citarlo o deconstruirlo en escrituras trabajadas por perspectivas

como las subculturas de las tribus urbanas o la crítica antipatriarcal para desenvolverse en un horizonte multicultural y postidentitario. Todos arrancan del libro canónico y necesitan apelar a la memoria colectiva del poema para construir sus desvíos y derivaciones a través del asombro maravilloso que produce la vastedad de la llanura junto con la ironía sobre los distintos matices de la sexualidad. Estas reescrituras develan posibilidades que en el texto inicial estaban ocultas, sin desarrollar o ausentes y señalan una apertura al cuerpo junto con otra visión de los indios, contribuyendo con una respuesta alternativa a la tradicional visión fundada en el combate y en las armas. Se trata de textos que penetran en y se burlan de los emblemas consagrados de la literatura nacional para hacerlos hablar de otra manera.

REFERENCIAS

AIRA, César. *Ema, la cautiva*. Barcelona: Mondadori, 1997.

BERTOLINI, Constanza. “Gabriela Cabezón Cámara: Escribir sobre *Martín Fierro* es recorrer la literatura argentina”. *La Nación*, 4 de noviembre de 2017. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/2079260>. Acceso en: 05/10/2018.

BORGES, Jorge Luis. “El fin”. In: _____. *Artificios*. Prosa Completa, V. 2. Barcelona: Bruguera, 1974.

_____. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829–1874)”. In: _____. *El Aleph*. Prosa Completa, V. 2. Barcelona: Bruguera, 1974.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.

CARDONA, Laura. “Un relato gauchesco femenino”. *La Nación*, 24 de diciembre de 2017. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/2094538>. Acceso en: 05/10/2018.

FARIÑA, Oscar. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Factotum Ediciones, 2011.

GONZÁLEZ, Horacio. *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2018.

HALBERSTAM, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: NYU Press, 2005.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963.

KATCHADJIAN, Pablo. *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Buenos Aires: Imprenta argentina de poesía, 2007.

KOHAN, Martín. “El amor”. *Página/12*, 4 de febrero de 2011. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html> Acceso en: 05/10/2018.

LEÓN, Gonzalo. “Cabezón Cámara, Gabriela. Poner la lengua en su lugar”. *Eterna Cadencia*. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/poner-a-la-lengua-en-todo-su-poder.html> Acceso en: 05/10/2018.

LORENZÓN, Claudia. “Hombres enamorados y perseguidos pueblan los cuentos de Martín Kohan”. *Telám*, 16 de septiembre 2015 Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/120192-hombres-enamorados-y-perseguidos-por-amor-pueblan-los-cuentos-de-martin-kohan.php>. Acceso en: 17/2/2019.

MENDEZ, Matías. “Martín Kohan ‘Me gusta pensar a contramano de la mitología argentina’”. Disponible en: <https://www.infobae.com/2015/11/22/1771534-martin->

[kohan-me-gusta-pensar-contraman/o-la-/mitologia-la-grandeza-argentina/](#). Acceso en: 17/2/2019.

PITTELLA, Flavia. “Gabriela Cabezón Cámara. Cómo adueñarse de la gauchesca en clave femenina”. Disponible en: <https://www.infobae.com/grandes-libros/2018/05/03/gabriela-cabazon-camara-como-aduenarse-de-la-gauchesca-en-clave-femenina/>. Acceso en: 05/10/2018.

REY, Malena. “Gabriela Cabezón Cámara retoma el *Martín Fierro* en clave feminista”. Disponible en: <https://losinrocks.com/cabazon-camara-aventuras-china-iron-9a406761b354> Acceso en: 05/10/2018.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

STRATTA, Isabel. “Las vueltas del *Martín Fierro* en la literatura del siglo XXI”. XXX. *Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, marzo 2018. Disponible en: <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Stratta,+Isabel.+Las+vueltas+del+Mart%C3%ADn+Fierro+en+la+literatura+del+siglo+XXI.&sa=X&ved=0ahUKEwit4JXQosfgAhVRUIAKHeI8BwMQgwMIKg&biw=1366&bih=576>. Acceso en: 05/02/2019.

VIOLA, Liliana. “Aquí me pongo a contar”. *Página/12*, 27 de octubre 2017. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/71812-aqui-me-pongo-a-contar>. Acceso en: 05/10/2018.

Cuerpos movedizos y narrativas de circulación: Samanta Schweblin y el *fantástico neoglobal*

222

Gabriele Bizzarri¹

Este ensayo se propone insertar la narrativa de Samanta Schweblin, sin lugar a dudas una de las escritoras más prometedoras y con mayor proyección internacional de la joven literatura argentina, dentro de una estructura de reflexión acerca de los mecanismos de activación de lo ominoso en el relato fantástico hispanoamericano del nuevo milenio². Según atestigua la producción ya imponente de autores como Mariana Enríquez, Luciano Lamberti, Liliana Colanzi y Federico Falco entre otros, la

¹Profesor de Lenguas y Literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Padova (Italia). Director de la revista *Orillas* (<http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/>).

²Aclaro de antemano que la definición de fantástico a la que me ciño es la que, desde este lado de la posmodernidad, integrando las principales teorías e intentos clasificatorios anteriores, propone David Roas: no sólo entonces una “categoría” literaria que se basa en la “confrontación problemática entre lo real y lo imposible” (hasta aquí nada nuevo a la luz de las aproximaciones más notorias) sino mejor un “discurso” que “se pone en relación intertextual constante” –y obviamente problemática– “con ese otro discurso que es la realidad, entendida siempre como construcción cultural” (ROAS, 2011, p. 9). Este énfasis constructivista –que considero fundamental– me permite contemplar cómo la enzima que desencadena la reacción puede coincidir también con un fenómeno “imposible” de naturaleza diferente con respecto a los objetos explícitamente sobrenaturales, incompatibles con las leyes físicas, que pueblan el repertorio canónico, tratando de “fantasma” –de autorizado agente provocador de la transgresión fantástica– cualquier manifestación que invoque la revisión de la interpretación disciplinada de lo real, provocando la *degeneración* de la *performance* universalmente compartida de lo ordinario.

renovación tanto temática como formal que caracteriza la nueva promoción con respecto a la gran cosecha fantástica de la época del *boom* y sus alrededores tiene que ver con la explotación obsesiva, y oportunamente crítica, del imaginario de referencia del mundo global, que parece servirles a cada uno de los autores mencionados como un privilegiado repertorio de visiones inquietantes, sombras y prodigios tristemente actuales³. Un fantástico que, tanto por lo que se refiere a sus motivos como a sus proliferantes estructuras narrativas, se encarga de ilustrar el funcionamiento de lo que Donna Haraway, para dar cuenta de las lógicas tentaculares y de las deslumbrantes metáforas de fluidificación postidentitaria que caracterizan la era del capitalismo internacional, llama *Chtulhucene* (en homenaje a Lovecraft), y que los textos, desintoxicando la imagen de la retórica algo demasiado entusiasta de su *monstruoso* panfleto posthumano, y de acuerdo con una vocación que pertenece al género desde sus albores, convierten en el aterrador negativo fotográfico del ambiguo proyecto de emancipación de la globalización neoliberal, desatando el terror pánico de la imposibilidad de seguir existiendo como individuos, objetivando la disturbadora rareza de una vida de *líquenes*, discontinua, difusa, informe, fatalmente interconectada (HARAWAY, 2016, cap. II. “Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chtulhucene”)⁴.

De los muchos posibles relatos de lo global que estos autores parecen estar *espectralizando*, los que le corresponden a Samanta Schweblin –en su específica parcela de *desfamiliarización*– son los más emblemáticos y engañosos: sostienen la retórica del libre movimiento y la difuminación de las fronteras, desmantelando el sentido de la *pertenencia* y desarticulando el principio de la correspondencia *originaria* entre los cuerpos y los espacios.

³Estas reflexiones convergerán en un libro que tratará de integrar en un paradigma general los rasgos definitorios del objeto teórico que defino ‘fantástico neoglobal’.

⁴Esta última imagen, la de la fatal interconexión de todo ser viviente con los otros organismos, además que con la corriente ecocrítica, pone en diálogo el hombre-cyborg codiciado por Haraway con las *vidas precarias* que representan el centro de la reflexión ética y política de los últimos ensayos de Judith Butler. Con respecto a ambas líneas de pensamiento y demás intentos de reaccionar creativamente a la crisis, de buscar formas de adaptación y renegociación de lo humano en el mundo de la *infección*, los textos fantásticos que integran mi corpus parecen, en cambio, proyectar sus narrativas desde el lado más tradicional de la frontera, transformando en la experiencia terrorífica de lo irreconocible, en un relato de agresión, todo desplazamiento del eje, o por lo menos, mirando con sospecha y nostalgia toda variación, presentándola invariablemente como la consecuencia traumática de la infiltración capilar de las lógicas del sistema.

De hecho, la del cuerpo errante es una imagen de doble filo: si por un lado, la constelación de “imágenes huérfanas y sin asidero” evocada por el testimonio de las migraciones y los desplazamientos forzados nos acerca, en palabras de Roberto Bolaño, a uno de los secretos más dolorosos del mundo actual –como otra directriz prioritaria de la literatura hispanoamericana contemporánea que no deja de señalar con inusitada fuerza–, por otro, el sujeto nómada también desarrolla un papel decisivo –en este caso, perfecta y acriticamente integrado– en los discursos que se irradian desde la torre de control del proyecto neoliberal, el que precisamente construye y reglamenta el funcionamiento del “invernadero global”, exigiéndoles a sus habitantes prestaciones cada vez más *líquidas*, flexibilidad y disponibilidad de movimiento y para la reformulación que, en última instancia, apunta a la desmaterialización de toda identificación posible dentro de un territorio *uniforme* –uniformado por lógicas meramente performativas– en el que el sujeto desplazado sirve, a la vez, de modelo y oscuro punto de caída. Una “fantasía espacial”, pues, la de la globalización, cuya *invención* insiste en el programático vaciamiento narrativo de todos los referentes tradicionales, muy especialmente las marcas de orientación y las señas de identidad que soportaban la lectura del *paisaje*, articulándolo en estructuras de significado reconocibles –la casa y la calle, el campo y la ciudad, el centro y la periferia– y que ahora se proclaman caducas para legitimar las arbitrarias *reglas del juego* de una ficción conscientemente armada desde lo económico. Es este “constructivismo total”, como señala Sloterdijk, el que, hoy en día, “exige un precio inexorable”:

Una ingente cantidad de población [...] tienen que ser evacuadas de sus viejos cobijos de ilusión regional bien temperada y expuestas a las heladas de la libertad. Para conseguir suelo libre para la esfera artificial de recambio, en todas las viejas naciones se dinamitan los restos de creencia en el mundo interior y las ficciones de seguridad, en nombre de una ilustración radical del mercado que promete mejor vida, pero lo que consigue, para empezar, es reducir drásticamente los estándares de inmunidad. (VÁSQUEZ ROCCA, 2008, p.29-30)

Desde lo fantástico, Samanta Schweblin trabaja para devolverle sustancia crítica a la descontrolada pérdida del sentido del territorio y de la territorialidad que caracteriza el mundo global: ahí donde toda tradición,

dirección y proveniencia se ha irremediable –e ilusoriamente– neutralizado, extenuados por un nomadismo que su narrativa convierte en recurso básico de lo siniestro, los cuerpos schweblinianos acaban *afantasmándose*, así como se adelgaza o esfuma la posibilidad de reconocerlos y defenderlos como portadores concretos de derechos. En otras palabras, la violencia –que es un elemento crucial en cada uno de sus precarios ecosistemas imaginarios– obsesivamente se vincula con, o mejor, se funda en, el que definiría un *relato de circulación* mil veces variado, detrás de cuya apariencia liberadora se transparenta un dispositivo deshumanizador, un abismo ético y un vacío político.

225

Derogando algunas de las normas básicas del espacio fantástico tradicional, en efecto, la escritora funda ambientes narrativos inquietantemente permisivos, regidos por leyes que sí nos parecen absurdas y atroces pero también oscuramente reconocibles, aludiendo, por homología, a las perversiones encubiertas que regulan ese otro ambiente ficcional –de rebasamientos controlados y desastres previstos– que se mueve de acuerdo con la termodinámica de lo global: son espacios, de hecho, despojados de cualquier marca específica o demarcación fuerte, más que habitados por individuos, libremente cruzados por corrientes, flujos, energías, espacios garantizados para el movimiento y la circulación en los que, de hecho, el clima programado se confunde con la intemperie, la eficacia del ‘proyecto’ con la desprotección generalizada. Si consideramos que, para que se produzcan los efectos perturbadores que lo caracterizan, el fantástico canónico –desde la tradición decimonónica hasta incluso en Cortázar, con quien sin dudas aquí se establece un diálogo privilegiado– suele ceñirse a una lógica espacial apretadísima, nada laxa, que gestiona y controla con severidad las entradas y las salidas, las posibilidades de movimiento tanto físico como simbólico, basándose en una tematización fuerte del concepto de frontera, realmente poco disponible a la negociación, nos damos cuenta del trabajo radical llevado a cabo por la autora en relación con este punto: de hecho, desprendiéndose del relato lineal de la invasión de lo *propio* –ese trasnochado fetiche–, Schweblin vuelve aciago el posibilismo de la transumancia, la atolondrada movilización multifocal que refunde sin

cesar lo doméstico y lo ajeno en síntesis espaciales cada vez más alucinantes, confundiendo sus respectivas atribuciones en una secuela de no-lugares donde la única ley posible es la de la indiferenciación identitaria.

Sus últimos tres libros –una recopilación de cuentos bastante compacta y dos novelas– reiteran, casi institucionalizándolo, el impulso a fundar zonas, territorios de la inquietud y el desarraigo que se basan, de hecho, en la reescritura subversiva de diferentes lugares tópicos del imaginario tradicional, vueltos extraños por el escaso aguante de sus perímetros simbólicos, por la incontinencia de sus fronteras, lo cual provoca la inestabilidad volátil de todas y cada una de sus imágenes de referencia. Pensando en una cadena cada vez más alarmante de dilución progresiva de rasgos de identificación viables, podríamos decir que los relatos de *Siete casas vacías* allanan el espacio doméstico hasta convertirlo en una *zona de tránsitos y traspases*, *Distancia de rescate* transforma la *provincia*, el campo, con sus adherencias locales y localistas, en una infida *zona de radiaciones y contagios* y su última novela, *Kentuki*, cómplice de un invento tecnológico que podríamos tildar de retrofuturista, trata el espacio urbano – la una, ninguna, cien mil metrópolis de la megared internacional– como una *zona de desmaterializaciones*, donde se vuelve por fin ridícula la idea misma de la presencia física en un determinado espacio y, jugando con lo posthumano, las experiencias se deslocalizan por las tangentes, las ventanas ciegas del contacto virtual, dejando que el cuerpo se convierta en un indefenso *tamagotchi*, sobre el que alguien, un jugador anónimo –quien sabe desde dónde, quien sabe por qué– puede, de repente, apagar para siempre la luz tan solo apretando un botón⁵.

226

Lo que mancomuna todos estos ambientes es precisamente el doble vínculo que se establece entre la voluntad de emancipación de los arreglos identitarios establecidos y la desertificación terrorífica de todo principio de reconocimiento humano, el cortocircuito que se produce entre la ilusión de

⁵No me voy a ocupar aquí de este último caso, pero sí cabe mencionar que con *Kentuki* la autora lleva a sus últimas, coherentes consecuencias su resistente discurso *humanista*, bañando en humores a la vez ridículos y siniestros la opción *cyborg* y su apuesta por arreglos identitarios que beneficien de la expansión tecnológica, variablemente *artificiales*.

la circulación controlada por el recinto ferial del espacio fundado y la neurosis de la desposesión generalizada de toda norma de habitabilidad.

Jugando de manera muy discreta con cierto reconocible motivo gótico, en su libro de cuentos de 2016, Schweblin, válgame la paradoja, *clava* a sus personajes en siete terroríficas *casas sin puertas*, en las que los *pasajes* de filiación cortazariana resultan del todo normalizados: trátense de moradas suburbanas, en realidad, perfecta, anodinamente habitadas, que se vuelven inquietantemente idénticas –como espacios clonados– por la total ausencia de cualquier tipo de *genius loci*, vaciadas por una economía doméstica demasiado fluida, des-familiarizadas por el hábito del traspaso. Cada una de ellas parece continuar una larga secuela de anexos habitativos, una hilera de contenedores humanos que la narración nos invita a imaginar enlazados mediante canales invisibles, por los cuales, disimulada pero sistemáticamente, acontecen inconcebibles trueques simbólicos, se perpetran transferencias, conversiones, canjes, que movilizan y, en última instancia, enajenan materiales emotivos delicadísimos. Ya nadie aquí se preocupa por vigilar pesadas puertas de roble o tirar a la alcantarilla las llaves de la entrada, aferrándose a unas vallas de contención, ahora, perfectamente desgarradas. La amenaza ya no tiene que ver con la sospecha del invasor al acecho en el umbral sino mucho más con la mudanza eterna que define cada uno de estos relatos –que, en efecto, están puntuados por cajas– confundiendo las pertenencias, desordenando las *propiedades*, esparciéndolas por un espacio homogéneamente inasequible. Este *provisional* que incumbe estalla en terribles síndromes psicóticos que refieren la difuminación de lo doméstico con el vértigo del simulacro. Aquí, de hecho, nada es verdaderamente familiar y nada llega nunca a superar unas fronteras últimas: por un lado, se propaga la sospecha de lo *idéntico simulado*, la obsesión por la imagen adulterada, se sospecha que lo que es mío, en realidad, no lo es, mas, en algún momento, ha sido cambiado con algo que se le parece, una copia engañadora; y por otro, cuando habría que conceptualizar pasajes irremediables, elaborar pérdidas definitivas, concebir alteridades absolutas, se generaliza la sensación de poder encontrar –y traer de vuelta a casa– lo que se ha ido buscando entre las cosas del vecino. Las

cosas no tienen peso y se mueven ligeras, inspirándose en la circulante retórica de la circulación a la que nos hemos referido al principio, pero si aquí, aparentemente, nada se pierde, es porque, por así decirlo, todo anda perdido. O reformulando, si nada o nadie se va del todo es porque nada o nadie, realmente, tiene pleno derecho a quedarse.

Algunos ejemplos. En “Nada de todo esto”, el cuento que estrena la serie, una madre y una hija vagabundean en coche por los barrios más acomodados a la búsqueda obsesiva de algo impreciso, y sin embargo percibido como urgentemente propio, en casa de extraños: cuando la dueña legítima viene a la casa para recuperar la azucarera robada durante una de esas atolondradas intrusiones a casas ajenas, el único recuerdo que le queda a la legítima propietaria de su propia madre—, la narradora la espía con sadismo moverse entre “torres de cajas apilables que hay por todos lados, como si ningún sitio fuera adecuado para empezar a buscar” (SCHWEBLIN, 2016, p.27), hurgando sin rumbo por un espacio vuelto hostil, insensible a toda reivindicación de propiedad, por un incomprensible frenesí transitivo. El título, despiadadamente irónico, de “Pasa siempre en esta casa” alude a la ausencia definitiva del hijo de los vecinos de la narradora, quien, todos los días, espera que los padres del difunto toquen a la puerta para rescatar lo que les ha faltado en su jardín, como una pelota extraviada o un calcetín tendido que el viento ha hecho volar, exorcizando el duelo en la imagen, al fin y al cabo doméstica, del pasaje a un espacio contigo, tratando la muerte como un problema de vecindad. “Cuando algo no encuentra su lugar”... “no sé, pero hay que mover otras cosas” (SCHWEBLIN, 2016, p.42), se comenta: y sin embargo, la fórmula mágica de la compensación, de la reformulación conservativa del orden de los sumandos, en realidad expone a estos personajes a un extrañamiento constante, un sentimiento permanente de ajenidad, sin dentro ni fuera, sin antes ni después, imposible de procesar. “La respiración cavernaria”, el relato más largo y estructurado de toda la colección, buscando el diálogo con la línea del fantástico psiquiátrico cortazariano —el que tematiza un síntoma, haciéndolo *exorbitar* del expediente médico (como en “Cefalea”)— parecería invertir la focalización de la narración anterior, contando la misma

historia desde la perspectiva de los *detentores* del duelo, en este caso, la madre del hijo ausente, cuyo equilibrio psíquico estalla por completo –cuya rutina respiratoria se altera sin remedio– cuando identifica el rostro de *su* chico en el de un niño *cualquiera* que, sonriéndole desde su cochecito entre las estanterías repletas de productos de un supermercado, le restituye la mirada. Son los efectos de este reconocimiento abusivo y extraño los que hacen temblar las paredes de su hogar que, de hecho, empieza a oscilar como un velero fantasma, abriéndose al saqueo indiscriminado, con las reconfortantes reliquias de lo personal convertidas en cómplices otredades idénticas. Nada casualmente, me parece, es un objeto comercial y *reproducible*, un género de todo uso, en convertirse en la piedra angular del miedo: la “chocolatada”, el polvillo de cacao que le gustaba a su hijo y que ahora, en los delirios de su neurosis, es devorada ávidamente por el hijo de la vecina y sistemáticamente sustituida por otra equivalente: un horrible, inadmisibles envase-clon. Salta entonces el poder individualizador e intransferible de los afectos que impregnan *nuestras cosas* –puede que baste con cambiarles la etiqueta– y los traumas empiezan a moverse como moneda corriente, divisa convertible que circula e infecta. Cuando también el hijo de la vecina, el ladrón de la chocolatada, se encontrará muerto en la zanja, “en la ligustrina” que pone en comunicación su jardín con el de al lado –precisamente en el lugar símbolo de la *conexión*, la permeabilidad osmótica entre espacios contiguos: el espejismo de la negociación fronteriza– será su fantasma (y no el del otro, el legítimo) el que se quede viviendo escondido “en el fondo de mi casa” (SCHWEBLIN, 2016, p.92). La sensación que la protagonista registra es la de ser respirada por otro, quedando a la merced de un agotador vaivén, una resaca viciosa de pertenencias irreconocibles.

Las engañadoras metáforas de movilidad y refundición que respaldan el proyecto de la globalización y el inoportuno desbordamiento del imaginario económico fuera de su esfera de aplicación específica dirigen los mecanismos de la significación también en *Distancia de rescate* donde, insistiendo en una de sus más reconocibles obsesiones terroríficas: la *transferencia* de las competencias afectivas (cuidados, traumas etc.) desde y

hacia cuerpos ajenos, la escritora construye una narración siniestra impregnada en humores tanto ecológicos como culturales, abriendo literal y metafóricamente a la contaminación el espacio que por antonomasia representa el baricentro, el punto de sedimentación más hondo de la identidad argentina: la *provincia*, el *sur*, el campo inmenso, reconfortante y romántico, que, desde la tradición, encandila la mística de la autenticidad y la autoctonía, se convierte aquí en una tierra emponzoñada, sembrada con soja transgénica, «verde y brillante bajo las nubes oscuras», una tramposa *pampa global* que disimula su amenaza bajo un aspecto perfectamente natural y serenamente local (aunque, igual, demasiado vibrante, como un cuadro hiperrealista copiado de una postalita folclórica). Cuando los niños del pueblo enferman por culpa de un impreciso veneno que viene rociando los cultivos, los lugareños los someten a una ceremonia mágica, arraigada en el recuerdo de antiguas tradiciones populares, en cuya descripción, sin embargo, Schweblin intercepta también imaginarios encontrados y errantes, contaminando su reportaje etnográfico con algo que se parece a un relato de abducción extraterrestre: la medicina chamánica practicada por la curandera de esta estancia hundida en la fosforescencia de la soja recién cortada, respondiendo a un principio de amortización económicamente irreprochable, transfiere el alma contaminada a un cuerpo sano dejando vacío el cuerpo enfermo, libre para que lo habite un espíritu intacto. Compensando los efectos individuales del morbo –y, de hecho, colectivizándolo, volviéndolo epidémico– el ritual garantiza la supervivencia más allá de las fronteras de lo propio, por encima y a costa de la identidad personal, produciendo una comunidad nómada de “niños intoxicados”, perfecta y perversamente idénticos al original, “chicos que vuelven” (cabe preguntarse desde dónde y para dónde), en realidad perdidos para el pasado así como para el futuro, doblemente ausentes⁶ tanto desde su identidad originaria como en su cuerpo presente, y enlazados en una extraña forma de personalidad difusa. Un cuerpo-enjambre que merodea sin norte, entregado a los cuidados de unas dudosas “enfermeras”, por una aldea rural que se ha vuelto un agujero negro del tiempo y del espacio, un lugar

⁶Tomo prestada la expresión del clásico de los clásicos de la sociología de las migraciones de Abdelmalek Sayad (2011).

conquistado por la disponibilidad trashumante y anónima de las salas de espera y los grandes *malls*, donde el movimiento zumba vacío y sin narración, celebrándose a sí mismo.

Según un esquema que, como hemos visto, también se activa en *La respiración cavernaria*, no es casual que exactamente en uno de estos lugares tópicos de la contemporaneidad el horror schwebliniano empiece a tomar forma. De hecho, las dos extranjeras, la madre y la hija en peligro que protagonizan el relato, están expuestas por primera vez a la amenaza de la sustitución en *Casa Hogar*, un almacén de géneros para la vivienda entre cuyas hileras de mostradores idénticos parece residir el pequeño monstruo que estrena la serie de los transformados, anunciando la disolución fatal del vínculo intransferible que las tiene atadas. Al día siguiente, Amanda sueña con una función siniestra y reveladora en la que su pequeña Nina, desde la metáfora del juego, teatraliza el desplazamiento literal que, de allí a poco, salvándola de la muerte, la convertirá en un ser, a la vez, perfectamente presente y definitivamente ajeno, un engendro *migrante*:

231

– Nina...

– No soy Nina... – dice Nina.

[...]

– Es un experimento, señora Amanda – dice, y empuja hacia mí una lata.

[...]

– ¿De dónde salió esa lata, Nina?

[...]

– No sé a quién le está hablando, señora Amanda.

– Soy David – dice Nina, y me sonrío. (SCHWEBLIN, 2017, p.55-56)

La aparición inesperada y absurda del producto –una lata de arvejas, un envase de chocolatada...–, conceptualizada en el texto como “una presencia alarmante” “sobre la mesa, a esa hora de la madrugada”, le está dando en realidad un nombre propio a la desenfrenada movilidad y a la alarmante inestabilidad identitaria que afecta a los cuerpos en los espacios fantásticos schweblinianos: señala el destino ambivalentemente liberado de unos cuerpos-mercancías idénticos e intercambiables circulando por la

fantasía espacial de un economista perverso, impunemente vaciados de sus historias, procesados, refundidos, transportados, traficados, amontonados a granel, etiquetados, exhibidos y, últimamente, tirados al tacho de basura de lo indistinto.

REFERENCIAS

ARÁN, Pampa. *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Madrid: Tauro, 1999.

BARRENECHEA, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana*, n° 80, p. 391-403, 1972.

BARTOW, Joanna R. “Herencias del terror y del consenso: hijas perversas en *Árbol genealógico* de Andrea Jeftanovic y *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 95, n°. 1, p. 75-92, 2018.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.

_____. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.

BUTLER, Judith. *Precarious Life*. London/New York: Verso, 2004.

CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2014.

CASANOVA VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés, (eds.). *Latin American Gothic in Culture and Literature*. New York: Routledge, 2018.

GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo Ignacio. “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”. *Brumal*, 3, no. 2, p. 89-106, 2015.

233

HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulhucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

OREJA GARRALDA, Nerea. “*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz”. *Orillas*, n°. 7, p. 245-256, 2018.

SAYAD, Abdelmalek. *La doble ausencia: de las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Madrid: Anthropos, 2011.

ROAS, David. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

_____. *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*. Madrid: Aluvión, 2015.

SCHWEBLIN, Samanta. *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de espuma, 2016.

_____. *Distancia de rescate*. Barcelona: Random House, 2017.

_____. *Kentuki*. Barcelona: Random House, 2018.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas 1*. Madrid: Siruela, 2003.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. *Peter Sloterdijk: esferas, helada cósmica y políticas de climatización*. Barcelona: Alfons El Magnanim, 2008.

Recibido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019

La vida impasible

Algunas notas sobre una novela a contrapelo

Sandra Lorenzano¹

“Todos en este lugar parecen aventajarla con creces en las prácticas de la vida impasible que al final no le salió. Por ahora.”

M. S. Cristoff, *Inclúyanme afuera* (2014)

234

1.

Toda lectura implica un riesgo. Toda inmersión en un texto ajeno puede convertirse en un sacudimiento interior. *Debe* convertirse en un sacudimiento interior. O dicho de otra manera: si un texto no nos sacude, mejor dejarlo. Paso a la primera persona: si un libro no cimbra algo dentro de mí, no me interesa. Amo la expresión colombiana “qué le provoca” como sinónimo de qué le gusta, qué desea, qué se le antoja. Jugando con esta idea podría decir que para desear leer algo, para que me guste, debe provocarme.

Dicen quienes estudian las estructuras psicosociales del arte que esa “provocación”, ese sacudimiento sucede cuando algo de la obra encuentra eco en nuestro interior; eco que despierta aquello que quizás ni siquiera sabíamos que nos habitaba.

¹ Doctora por la Universidad Nacional Autónoma de México. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM-UNESCO). Universidad Autónoma de Madrid.

Todo esto para contarles que me acerqué a la novela de María Sonia Cristoff por el título: *Inclúyanme afuera*. Podría tatuarme una frase similar o elegirla como mi epitafio, pensé mientras leía las primeras páginas. Los ecos siguieron. La sorpresa fue encontrar -entre las decenas de títulos que buscaban disputarse los primeros lugares en el ranking de los libros más vendidos de la semana, y cuyas intenciones eran flagrantes- a esta militante de la marginalidad.

Cristoff suele contar una anécdota que resulta clave para leer *Inclúyanme afuera*. Parte de Nicolás Rosa y sus clases en la carrera de Letras. “Él siempre decía que cada persona tiene una figura retórica que la identifica. Aunque no lo sepa. Diría que la mía es el oxímoron.” La frase en realidad está tomada de una entrevista que le hacen a Guillermo Cabrera Infante, “Cuando le preguntaron sobre su pertenencia al boom, él dijo: ‘Ah, no, del boom a mí inclúyanme afuera’.”

235

La historia contada abre múltiples líneas de lectura, sin embargo el argumento es sencillo: Mara, una exitosa intérprete-traductora, cansada de la tensión permanente que su trabajo le exige, decide dejarlo, pero no de manera “inocente” sino boicoteando su última sesión: para ello, en lugar de traducir lo que el expositor está diciendo en una cumbre política importante, lee un fragmento del manual que ella misma está escribiendo. El resultado es que los guardias de seguridad la sacan del espacio donde se está llevando a cabo la reunión. A partir de esto, planea irse a algún sitio en el que pueda practicar durante un año el “arte de callar”, aunque sin dejar de interactuar con el mundo. Elige para llevar a cabo este plan un trabajo como cuidadora de sala en el Museo Enrique Udaondo de Luján, una localidad que se encuentra a casi 70 kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, y que se considera un importante centro agropecuario. ¿Qué mejor lugar para quedarse quieta y muda? Todo marcha bien hasta que deciden darle un “ascenso”; la nombran entonces asistente del taxidermista que llevará a cabo la “reconstrucción” de Mancha y Gato, los dos ejemplares de caballo criollo que constituyen una de las principales atracciones del museo. Ese cambio no deseado del rumbo de su proyecto de impasibilidad la lleva a organizar,

también aquí, un atentado que parece pequeño pero que resulta provocador y transgresor en términos simbólicos.

En *Inclúyanme afuera* la escritura y lo escrito coinciden en la búsqueda de construir una literatura menor, a contracorriente, a contrapelo.² El título y el epígrafe van dando pistas para leer esta historia de un “atentado” que, desde el gesto mínimo, cuestiona los conceptos grandilocuentes en los que se funda el imaginario argentino de nación.

El autor del epígrafe es David Markson; escritor experimental, fragmentario, aforístico, metaliterario, que decía de sí mismo: “autor que debe su fama a que es desconocido”. La cita que encabeza la novela está en inglés: “I love fool’s experiments. Said Darwin”. Tengo la tentación de hablar de Ricardo Piglia y su análisis sobre la frase que Sarmiento cuenta en el *Facundo*: “On ne tue point les idées”, pero dejo la digresión para otro momento. Sin embargo, nada es gratuito en este libro de Cristoff. El uso del inglés puede leerse aquí como un guiño irónico sobre la argentinidad fundada en una mítica pampa. “La tierra de las oportunidades”, “Argentina potencia” y otras frases similares que, enunciadas por el poder, se han convertido a la vez en expresión de deseos, cortina de humo y lema de marketing. Crisol de razas vuelto despojo empobrecido del neoliberalismo productivista, extractivo y ecocida.

236

De las esperanzas de los inmigrantes puestas en el “granero del mundo” a un museo tan anacrónico como el país. El tema de la inmigración forma parte de la historia familiar de la autora. En el prólogo a su libro publicado en 2005, *Falsa calma. Un recorrido por pueblos fantasmas de la Patagonia*, cuenta la historia de su padre niño que hablaba búlgaro en su casa, y había aprendido un “galés de potrero” para jugar fútbol con los hijos de galeses que, como él, habían nacido en ese pueblo junto al río Chubut, en el sur argentino.

Un día, cuando mis abuelos calcularon que tendría seis años, lo llevaron hasta un pueblito cercano, Gaiman, y lo depositaron en un banco de escuela. Desde allí mi padre se percató,

²“...se concentra en pensar cuál puede ser su próximo capítulo, su próxima acción a contrapelo” (2014, p. 167). Las resonancias deleuzianas y benjaminianas de ambos conceptos son evidentes.

observando bien a su alrededor, de que muchos, casi diría todos, hablaban un tercer idioma. No se parecía en nada a los que él sabía, y se llamaba castellano. (CRISTOFF, 2005, p. 23)

Este libro de crónicas, publicado diez años antes que *Inclúyanme afuera*, prefigura en el propio personaje de la escritora a Mara, la protagonista de la novela. Ambas actúan desde la inmovilidad. Dice Cristoff en *Falsa calma*: “Sentada ahí, casi sin preguntar ni moverme, sin hacer ningún esfuerzo, me convertí en una especie de pararrayos, de antena receptora” (2005, p. 25). La primera página de la novela presenta así a Mara: “Ciertos días puede seguir la trayectoria de una mosca sin que nadie ni nada se interponga. Ciertos días llega a convencerse de que ha aprendido a observar como si se tratara de un acto de mera constatación. Se sienta en su silla de guardiana de sala y mira, muda, estática, sin intromisiones de ninguna especie” (2014, p. 13).

237

La impasibilidad es un programa de vida que Mara sólo rompe para llevar a cabo “sus fugas de la redundancia del mundo devenidas resistencias en solitario. Del hartazgo al anarquismo, no está mal” (2014, p. 168). Esas fugas significan un rechazo a la “productividad” en una de las zonas más altamente productivas del país, y por lo mismo de las más expoliadas.

Si el capitalismo exige rentabilidad y utilidad, la inmovilidad tiene un claro carácter ético-político. La soledad y el silencio, en este sentido, son un modo de responderle; una manera de nadar a contracorriente.

En el genial manifiesto *La utilidad de lo inútil*, dice el italiano Nuccio Ordine (2013): “Si dejamos morir lo gratuito, si renunciamos a la fuerza generadora de lo inútil, si escuchamos únicamente el mortífero canto de sirenas que nos impele a perseguir el beneficio, sólo seremos capaces de producir una colectividad enferma y sin memoria que, extraviada, acabará por perder el sentido de sí misma y de la vida.”³

³El comienzo del párrafo es el siguiente: “...he querido poner en el centro de mis reflexiones la idea de utilidad de aquellos saberes cuyo valor esencial es del todo ajeno a cualquier finalidad utilitarista.” Final: “Y en ese momento, cuando la desertificación del espíritu nos haya ya agostado, será en verdad difícil imaginar que el ignorante *homo sapiens* pueda desempeñar todavía un papel en la tarea de hacer más humana la humanidad.”

Permanecer sentada sin hablar en la sala de un museo, caminar, cultivar un jardín simplemente como experimento, ralentiza la realidad y permite hacer consciente esa “fuerza generadora de lo inútil”. Ahí está uno más de los boicots de Mara. La novela de Cristoff podría llevar el mismo subtítulo de una de las obras de Byung-Chul Han: *Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Demorarse para dar espacio también a la vida contemplativa, no sólo a la vida activa, dice el filósofo de origen coreano. En el caso de *Inclúyanme afuera*, la contemplación disciplinada, regulada por un manual cuya existencia conocemos desde los primeros párrafos (“Callar es también una disciplina del cuerpo, dice su manual de retórica”), llevará a Mara a la acción para eliminar aquello que obstaculice su programa.

2.

238



Un grafiti que apareció en las paredes de Buenos Aires después del “corralito” financiero de 2001 fortaleció la convicción de la escritora mexicana Vivian Abenshushan de darle una vuelta a su vida, a través de la búsqueda de caminos para convertir la escritura en espacio de resistencia al afán devorador del sistema laboral poscapitalista. El rostro del señor Burns, el siniestro jefe de Homero Simpson, “proclamaba no sólo la revolución contra los checadores de tarjeta, sino el alzamiento contra la frustración autoimpuesta y el conformismo” (ABENSHUSHAN, 2013).

¿Será esa misma imagen la que vio Mara al planear su primer acto anarquista en la cabina de traducción de un importante evento internacional llevándola a abandonar los viajes, el sueldo alto, el glamour, y la sensación de importancia (y el infinito estrés) a cambio de nada?

Quizás también sea una imagen similar a esa la que imagina cuando la asignan como asistente del taxidermista que “dejará como nuevos” a Mancha y Gato, dos ejemplares de caballo criollo que cien años antes caminaron hasta Nueva York. “Esto de tener que asistir a alguien, de hablarle, de cumplir con recados e informes era, por lo menos, una interferencia. No: una interrupción. No: una afrenta interminable.” (CRISTOFF, 2014, p. 50)

Pero, a diferencia de lo propuesto por el grafitti, no bastará para Mara con la renuncia. Debe destruir aquello que obstaculiza su camino. El sabotaje atentará no sólo contra el proyecto del taxidermista sino al mismo tiempo, en una lectura simbólica, contra las bases de conformación del país.

239

El taxidermista y el Museo Udaondo comparten la misma mirada sobre la historia nacional; esa historia construida por el liberalismo del siglo XIX que arrasó con las poblaciones originarias del sur del territorio, y explotó impunemente a las del norte, sentando las bases de un despiadado sistema económico.

Si Mancha y Gato son el símbolo del éxito de la nación oligárquico-liberal, su destrucción definitiva va más allá de una ética de la impasibilidad para convertirse en un claro acto político.

La discusión en torno a las posibles formas de lucha contra el sistema está de algún modo imbricada con el relato, sobre todo a través de la contraposición de posturas entre Mara y Honoria, la tía de Luisa, compañera de trabajo y única amiga de la protagonista. Honoria es comunista y busca en Mara a alguien con quien organizar un movimiento político eficaz cuyas acciones logren combatir “a todos y cada uno de los frentes tradicionalistas y reaccionarios que congrega este pueblo” (2014, p. 166). Ante la idea del atentado contra los caballos “tuvo que abstenerse, porque ningún combate

válido se puede dar siendo cómplice de una acción aislada que, en definitiva, no es más que una expresión de decadencia, una enfermedad infantil” (2014, p. 167)

Para llevar a cabo su sabotaje, Mara contará con la ayuda de uno de los personajes más fascinantes de la novela: Talvikki Ranta, la esposa finlandesa del taxidermista. Pero de eso se dará cuenta cuando la acción se haya ya realizado.

¿Quién es Talvikki? Una artista visual de relativo éxito en su país de origen, que vive con su marido sin apenas vincularse con otras personas. Una tarde en que hay problemas en la ruta, ella y Mara coinciden en la terminal de autobuses, y con una confianza que no deja de sorprender a la protagonista, le cuenta parte de su vida y de sus búsquedas estéticas. Se trata de búsquedas que están siempre en el filo entre la vida y la muerte, desde que siendo una niña preparó unas galletas usando las cenizas de su amado hermano recién muerto. Fue un gesto de amor que “sus padres nunca fueron capaces de reconocer” como tal. La pequeña finlandesa reproducía así, sin saberlo, la tradición de una de las tribus del Amazonas.

240

Las obras de Talvikki se construyen como el negativo de la labor del taxidermista. Si él vacía a los animales muertos y utiliza sólo el cuero o la piel para volver a rellenarlos buscando que tengan apariencia de realidad, su mujer

...reduce los restos de animales: los órganos, las pezuñas, los fragmentos de pieles que su marido descarta. Se encarga siempre de volverlos irreconocibles, de convertirlos en una gelatina, un polvillo, un líquido; se encarga de que algo de lo animal esté latente en cada una de sus obras, aunque perfectamente camuflado, devenido partículas indiscernibles. (2014, p. 142)

Para hacerlo utiliza materiales altamente tóxicos que son lo que finalmente le permitirán a Mara destruir la obra de su jefe. Los caballos quedarán “irreconocibles”. Talvikki será la primera sospechosa para las autoridades, pero cuando la busquen ella ya estará lejos, retomando su vida de artista en Europa. Mara podrá finalmente regresar feliz a su experimento

de silencio, quietud e impasibilidad en la silla de siempre como cuidadora de la sala de medios de transporte del museo.

3.

A partir de la publicación de *Falsa calma* la crítica suele considerar a Cristoff una especialista en literatura de viajes. Ella responde a esto con otra frase que yo también podría tatuarme: “Creen que soy especialista en viajes, pero en realidad soy especialista en huidas”. Y esa huida puede ser también literaria, no sólo geográfica o emocional, y llevarla a querer escapar de las etiquetas, de los géneros, de los formatos tradicionales. Escapar o “dinamitarlos”, como suele decir.

En este sentido podemos leer la intercalación de los capítulos titulados “De *Cuaderno de notas*”. La autora suele presentarlos como parte de “un diario de escritura de la novela”. Allí están Xavier de Maistre, Enrique Udaondo, Carlos Rusconi, Laura Isola, Bernd Stiegler, A.F. Tschiffely, J.K. Huysmans, autores conocidos o desconocidos, textos actuales o históricos, folletos, tomados como base para reflexiones metaliterarias, críticas, sociológicas o políticas. Sin duda el resultado es una obra inquietante en su transgresión y experimentación. A contrapelo. Cara y ceca de una escritura que se sostiene éticamente no sólo en su calidad textual, sino además en el desafío constante a la condescendencia y a la banalidad que, cada día con mayor fuerza, el mercado le impone al ejercicio literario.

Amante de espacios no centrales, tanto en términos estéticos como en términos geográficos, Cristoff sabe que “el margen” es una categoría que surge dentro de los propios territorios hegemónicos. No es necesario irse demasiado lejos para encontrarlos. El viaje que emprende es apenas a pocos kilómetros de Buenos Aires, pero suficientes para ver cómo conviven allí los proyectos más anacrónicos y conservadores, fundadores de la cultura nacional —el tradicionalismo, el criollismo, la conquista del desierto como triunfo de la civilización frente a la barbarie—, con una suerte de mirada

“new age” sobre la pampa que lleva a algunos grupos de la clase media acomodada a imaginar proyectos “alternativos” de vida, como sucede con los padres de Ringo, el muchacho que le lleva a Mara la verdura a casa, cómplice incondicional del acto de su amiga.

Inclúyanme afuera se publica en el mismo año que *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin, una novela en que nuestra pampa originaria es territorio de muerte. La vuelta a las raíces está poblada de cadáveres. Sin embargo, la novela de Schweblin resulta rápidamente absorbida por el mercado del libro y transformada en un nuevo producto de consumo y devoción crítica. La de Cristoff –con una escritura mucho más lograda, profunda y sugerente– sigue siendo un núcleo de resistencia sutil pero firme. Más vinculada, quizás, a autores como María Teresa Andruetto o Juan José Saer o Héctor Tizón, que hicieron del margen geográfico un centro de reflexión ética, estética y política; autores que, como el cubano, podrían haber contestado “A mí, inclúyanme afuera”.

Lo dicho: toda lectura implica un riesgo. El riesgo de volver a pensar nuestro lugar en el mundo.

REFERENCIAS

ABENSHUSHAN, Vivian. “Mate a su jefe: renuncie”, en *Escritos para desocupados*, 2013. http://escritosdesocupados.xyz/sitio/?post_type=work&p=57

CRISTOFF, María Sonia. *Inclúyanme afuera*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.

_____. *Falsa Calma*. España: Seix Barral, 2005.

FRIERA, Silvina. “Me gustan el trabajo de bajo perfil y los gestos mínimos”, entrevista a María Sonia Cristoff. *Página 12*, 10 de marzo de 2014.

HAN, Byung-chul. *El Aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Editorial Herder, 2015.

NUCCIO, Ordine. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado, 2013.

Recibido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019

Hernán Ronsino, por una literatura humana.

Notas sobre un escritor necesario

Maximiliano Linares¹

244

“Vuelvo a elegir un relato de Ronsino [*Glaxo*, 2009] con la esperanza de aclarar algunos motivos”, expresa Beatriz Sarlo en el comienzo del ensayo número quince, “Crimen pasional”, de los treinta y tres que componen *Ficciones argentinas* (editado por Mardulce en 2012). La producción del narrador bonaerense Hernán Ronsino restituye la incomodidad pertinente a un canon pedagógico que no acostumbra prestar atención sino a aquello que se emplaza de modo acompasado a sus dictados o a aquello otro que lo interpela desde la diferencia o disidencia explícita. Sarlo, un poco más adelante, desarrolla, acaso, el núcleo de sus anhelos:

Ronsino se ubica de modo deliberado, estéticamente consciente, en línea de diálogo con Juan José Saer, con Haroldo Conti, escritores a los que no se les escatima el reconocimiento pero de quienes la mayor parte de la ‘literatura [argentina] actual’ permanece alejada, como si fueran un continente exhausto y todas las riquezas estuvieran en los dominios cuyo primer mapa trazó Manuel Puig. (2012, p. 105)

La misma Sarlo, un par de años antes, en otro de sus artículos titulado sugestivamente “Afinidades electivas”, sobre *La descomposición*

¹ Doctor por la Universidad Nacional de Rosario. Instituto de investigación de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

(primera novela de Ronsino, de 2007), afirma: “la idea de suspenso queda descartada, porque el lector no espera lo que nada le indica que va a suceder, ni desea saber más sobre un hecho que ignora” (2012, p. 27). El encuadre genérico –en las cuatro novelas de Ronsino (adicionamos *Lumbre*, 2013, y *Cameron*, 2018) se relatan sucesos que involucran al menos una muerte pero ¿sucede un crimen?, o mejor, ¿sucede el relato o la confesión de un crimen?– resulta siempre insuficiente: ni policial, ni thriller, ni novela confesional o memorialista como dispositivos formateados que encastren el armazón narrativo y otorguen la opción de domesticar, reducir a categorías, lo indiscernible de la historia. Un poco más adelante, en su ensayo sobre *La descomposición*, Sarlo tensiona los formatos ya no genéricos en el sentido anterior sino discursivos en tanto sostiene la no funcionalidad de la *novela* a pesar de la precisión con que se encuentra construida: revela el detalle final, dice, “como en el más clásico cuento, con un giro precipitado en el desenlace” (2012, p. 28). Una novela “difícil” que no funciona como tal porque claudica ante los recursos efectistas del cuento o, para decirlo de otro modo, una tensión intragenérica que altera los protocolos estandarizados de lectura.

245

Los dispositivos normativizados están inscriptos en las ficciones de Ronsino, pareciera, para ser desmontados. Comencemos, claro está, por el final o la más reciente de sus producciones: *Cameron* enuncia desde la primera persona singular –el escritor insiste en todas sus novelas con narradores así flexionados– un comienzo *in media res* que oficia de autopresentación de sí mismo como personaje narrador y de la estirpe que lo ha antecedido: “Julio Cameron: como mi padre, a quien no conocí; como mi abuelo, el general Cameron; como mi bisabuelo. Me gusta ver a Mita, en las mañanas de invierno, lustrar en la puerta de casa la placa con el nombre de todos” (2018, p. 7). Y sobre la anteúltima de las setenta y nueve páginas que conforman la *nouvelle*, la certeza de la decadencia y el final de su prosapia, la circularidad para determinar que “es evidente, yo seré el último que lleve el nombre de todos [...] Julio Cameron; como mi padre, a quien no conocí; como mi abuelo, el general Cameron; como mi bisabuelo” (2018, p. 78). En el centro y en el espesor del relato la capacidad para contar desde adentro

del monstruo las vivencias de un represor condenado por delitos de lesa humanidad quien establece limitadas relaciones –literalmente constreñidas a partir del rastreo satelital de un localizador adherido a su pierna ortopédica– con un furtivo y nocturno locutor de radio AM que dinamita los discursos publicitarios incrustando fragmentos de poesía extranjera tales como el que dice “sin justicia hay venganza” (2018, p. 23) y con una cantante de jazz negra en un paisaje nevado que resultan ser parte de una confabulación mayor para apresarlos realmente. Julio Cameron relatará entonces cómo su joven y amoral vecino le da resguardo de la cacería y, al mismo tiempo, en un registro diferenciado, volverá de modo delirante, febril, empastillado a los hechos primigenios que motorizan la historia. Lejos, o mejor, alejándose de los moldes del memorialismo y/o de la novela confesional, el discurrir de la conciencia de Cameron no pretende ni alcanza a constituir una narración concatenada o desfragmentada para que el lector recomponga la figura.

246

Las acciones y personajes de esta *nouvelle* se apartan de modo decidido, programático, del escenario habitual donde Ronsino instauró el acontecer de sus tres anteriores novelas –las ya mencionadas *La descomposición*, *Glaxo* y *Lumbre*, reconocidas como la trilogía pampeana e identificadas con las características geográficas de esa ciudad-pueblo en la campaña bonaerense nominada Chivilcoy– y, sin embargo, la tesitura estilística prevalece así como aparece transfigurado, y luego de haber muerto en *Lumbre*, Pajarito Lernú, loco y poeta, o poeta y loco, para dictaminar en “un poema largo y estrecho como un país sudamericano [:] La huella es la memoria de una ausencia” (2018, p. 79).²

En *Lumbre*, de 2013, narra, siempre en primera persona, Federico Souza, hijo del Bicho Souza (otro avezado narrador ronsiniano presente ya como personaje en su primera novela y como narrador personaje en la segunda). Federico retorna durante tres días a Chivilcoy –vive hace unos años en la ciudad de Buenos Aires donde es guionista de televisión, aquí

²En esta cita reverberan destellos benjaminianos: la pulsión narrativa conlleva el relato de la experiencia sucedida, agotada, perdida. Puesta en boca de uno de los personajes transmigrantes de la obra de Ronsino resignifica, acaso, la relación de Cameron con la trilogía pampeana. Véase al respecto la siguiente entrevista al autor <https://www.eteracadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/hernan-ronsino-cada-libro-que-sale-te-lanza-a-un-vacio-absoluto.html>

acaso se visualice el alter ego más declarado de Hernán Ronsino autor de literatura y profesor de Sociología quien nació en Chivilcoy en 1975 y vive en Capital Federal desde 1994, según remarcan todas las solapas de sus publicaciones– luego de recibir la noticia de la muerte de Pajarito Lernú, amigo de su padre y acaso último bastión de la bohemia y la literatura local, quien le ha legado como herencia una famélica vaca y sobre quien intentará dilucidar las circunstancias de su fallecimiento. Una vez más, el engaste genérico del policial presuntamente activado por un crimen se convertirá en excusa para divergir en múltiples historias locales que entremezclarán desde la nomenclatura del lugar y su fundación sarmientina, la figura del poeta modernista Carlos Ortiz, la leyenda del caballo indómito de Bragado y las experiencias infantiles con el Negrito y Areco hasta los fragmentos de la obra de Pajarito y la condensación poética provista por fotografías de árboles incrustadas que intersectan la lectura. Esta es su novela más extensa, 283 páginas, y a su vez, reacomoda cronológicamente el devenir de las anteriores, es decir, configura cabalmente una saga.

247

Glaxo, de 2009, pone en juego cuatro narradores que en diferentes momentos temporales relatan lo acontecido en un mismo espacio común pero sin ninguna expresa preocupación por la completud de la historia, que decantará, claro, al final del último apartado. La historia, precisamente, es compleja, y como sostiene Sylvia Saïtta en su artículo “*Glaxo*, entre Saer y Walsh”: “*Glaxo* trabaja con el imaginario del *western* cinematográfico – recurrentemente citado en la novela– pero para desmentirlo. Mientras el *western* es un relato de origen a partir del cual una sociedad puede constituirse, *Glaxo* apela a su imaginario pero para mostrar los despojos de una sociedad al borde de su disolución” (2013, p. 157). El *racconto* o sinopsis, siempre dificultoso en Ronsino y esta no es una característica menor, propone un triángulo amoroso entre un joven, Miguelito Barrios, y una irresistible mujer, la Negra Miranda, esposa de un policía, el suboficial Folcada, enviado al pueblo luego de haber fallado en el fusilamiento clandestino de unos revolucionarios; el joven Barrios inculpará a un amigo, el Flaco Vardemann, para zafar de las pesquisas del suboficial sobre las infidelidades de su mujer; Folcada asesinará a un desconocido y le cargará

el crimen a quien cree amante de su mujer. Años después el ex convicto Vardemann retornará al pueblo, luego de la condena injustamente penada.

La novela avanza sobre la expectativa del encuentro entre el que traicionó [Miguelito Barrios, ahora moribundo] y el que fue traicionado [Vardemann]; un encuentro entre esos dos amigos que, de jóvenes, imaginaban ser los protagonistas de un *western* americano [ambos personajes emulan a John Wayne y Kirk Douglas en *El último tren de Gun Hill*]. La expectativa es que el duelo entre ambos será inevitable; o que ambos finalmente se enfrentarán al suboficial corrupto. No obstante, ambas expectativas resultan frustradas. (SAÍTTA, 2013, p. 157)

248

A estas percepciones de las *afinidades electivas* descritas por Sarlo, agregamos al panorama solo la mención de la tríada propuesta por Edgardo Scott en su trabajo “Zona traicionera: enunciación, pasado y territorio en los textos de Hernán Ronsino”: Scott triparticiona su artículo en sendos apartados subtitulados: *Los adioses, El sonido y la furia y Cicatrices* –van de suyo entonces las remisiones a Juan Carlos Onetti, a William Faulkner y una vez más, a Juan José Saer– y adiciona elementos sobre la capacidad ronsiniana para la concentración textual, para escribir “una poética del detalle, pero del detalle trunco. Un prolijo inventario sobre una hoja arrancada. Diezmada por una violencia que irrumpe y que si por una lado impide la comprensión, funda el misterio” (2013, p. 171). La doxa crítica, no muy extensa en el caso de Ronsino para ser honestos, desandarà básicamente entre los nombres aludidos a la hora de construir referencias y reenvíos. Saítta, una vez más, insiste en su posicionamiento *entre Saer y Walsh*:

con esa cita de Walsh [el epígrafe de *Glaxo* pertenece a *Operación masacre*] y la presencia de un personaje que bien podría haber sido parte de *Operación masacre* [Folcada, el suboficial de la policía cuenta en su relato que formó parte de los fusiladores y cómo falló cuando debía asestar el tiro de gracia], Ronsino toma distancia de Saer e inscribe su novela en la historia política nacional. (2013, p. 157)

Hasta aquí impresiones, análisis y fundamentaciones sobre dispositivos textuales, influencias, intertextualidades y ahora algunas otras marcas estilísticas, en estricta relación con lo anterior, que consideramos relevantes en la narrativa de Ronsino: la cuestión de la relectura. *La descomposición* y *Glaxo* obligan a la relectura, por esta aproximación

desviada respecto de las expectativas que desarrolla el nudo textual, como ya revisamos, y también podría postularse que leer la saga –que se complementa con *Lumbre*, decimos complementa y no completa porque todavía no sabemos si se rearticulará con otros textos del autor-, decíamos, leer la saga obliga a volver a los otros libros porque la impresión es la de haber leído esto y aquello pero de otra forma. Y aparece la cuestión de lo sesgado, lo incompleto, lo fragmentario que erosiona el relato –los relatos– o al menos su límpido discurrir, pero de modo efectista y adrede. Así lo entiende Sarlo, y coincidimos, cuando anota “parecerá curioso pero esta fragmentación del relato no traspasa a la frase, que es tersa y nítida” (2012, p. 30). Peculiaridad, curiosidad, recursividad obligada en la lectura: escuchemos, no solo leamos, ya es tiempo, a la cadenciosa frase de Ronsino:

249

El viento, húmedo, rastrero, viene del fondo: de lo que se conoce como lago muerto. Un pozo grande, de aguas estancadas, donde desagota la depuración. Ese viento, es inevitable, trae un olor pesado. Las cosas se pudren ahí, a un costado de la calle. Pero el olor no llega al pueblo tan fuerte como se respira en esta quinta, entre los árboles del monte, o en la Ruinas de enfrente. El olor se diluye, en el viaje. Se mezcla con otros olores: con la nafta de la YPF, con el hinojo de los baldíos que cultivan, con la voluntad agria de las hojas quemadas. Y entonces lo que llega al centro (para golpear los peinados de las mujeres que salen del bingo con ganas de revancha; y las caras de los tres o cuatro tipos que ahora deben estar en La Perla, sentados en la vereda y envidiando algún auto estacionado, de culata, en la plaza) es un aroma en forma de humo, arrastrado por el viento, que apenas se parece al caucho quemado. (2014, p. 13)

Esta cita corresponde al primer párrafo de la primera novela, *La descomposición*, acápite inaugural de un relato, de un libro, de una saga de relatos –no de la obra ficcional toda ya que en 2003 Ronsino publicó un volumen de cuentos titulado *Te vomitaré de mi boca*– y en esa sustancia fundamental y fundacional la tersura, la nitidez, la fluidez discursiva del que concatena elementos primigenios: pueblo, plaza, aguas estancadas, voluntad agria, olor pesado, lago muerto, viento húmedo, rastrero, tres o cuatro tipos que envidian y mujeres que salen del bingo con ganas de revancha, o mejor, las caras de tres o cuatro tipos que envidian y los peinados de las mujeres que salen del bingo con ganas de revancha. Sin dudas, la fundación completa de un territorio ficcional.

Cierre

250

Caracterizado por la evasión de las modas que le corresponderían por edad – diferente a Washington Cucurto, Juan Diego Incardona o Gabriela Cabezón Cámara– Hernán Ronsino se distancia y reivindica sus afinidades electivas. Si Ronsino no es *cool*, una vez más en palabras de Sarlo, o si para Scott “en tiempos de tramas arrebatadas y escrituras orales, propias de un chat, alguien volvía a escandir la prosa, volvía a declamar (¿por qué no?) sin pudor, y cantaba sobre el desguace de las vías de un tren o sobre la furia de un tornado” (2013, p. 170), entonces, yace ahí, acaso convaleciente, recostada, tranquila la incomodidad –esto suena onettiano y no es casual, claro– para asirlo al canon pedagógico y propagar su lectura: en ese doble y apenas perceptible movimiento continuo. Por un lado una escritura que demanda la relectura como dispositivo ya que obliga a repasar líneas y párrafos completos que de por sí ralentizan lo relatado, ya que Ronsino no corrige para adelante en términos airianos; por otro lado, una poética inhabitual para percibir la *rareza* de esos personajes que por comunes son intransitados en la actual literatura argentina (el peluquero, el empleado que despacha encomiendas en la estación, Areco, el Gordo Montes), quienes se alejan de lo estentóreo, de lo llamativo y disparatado para acostumbrarse en el rito diario de las circunstancias pueblerinas. Ergo, no se puede incorporar, seleccionar, elegir aquello que se desconoce y como no se puede conocer aquello a lo que no es posible aproximarse, o mejor, aquello a lo que cuesta un poco más aproximarse, por ende, no se enseña, no se practica porque conlleva otro esfuerzo, extra, fuera de la vía más transitada, pero no por eso fuera de los márgenes, acaso porque incomoda.

Como valor paradójico final una escritura –y un escritor– actual, en vigor, en plenitud creativa para el que reclamamos desde nuestra lectura su lugar, su punto de contacto con ciertas zonas canónicas que acaso resulten hoy menos visitadas que otras, como en cualquier disputa en el campo de las artes y de los saberes, una escritura, la de Ronsino, que abre surco entre sus congéneres para aportar aquello que sintetiza la

renovación permanente y necesaria en cualquier construcción de una literatura, para decirlo con Ronsino:

Frente a la escritura a la que solo le interesa el presente desacoplado del pasado, la escritura que se enlaza con el pasado para discutir tradiciones, herencias [...] Si esta es una postura vieja, anacrónica, anticuada, poco atractiva, es de todas maneras, para mí, la postura que le permite a la literatura seguir siendo un atributo humano. *Lo humano en busca de lo humano*, decía Gombrowickz; ese, sin dudas, es el gran desafío, la gran aventura que la literatura sigue proponiendo. (líneas finales del ensayo “La escritura y la máquina”, en *Notas de campo*, 2017, libro de ensayos literarios de Ronsino, p. 83).

REFERENCIAS

RONSINO, Hernán. *Te vomitaré de mi boca*. Buenos Aires: Libris, 2003.

_____. *La descomposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

_____. *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009.

_____. *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

_____. *Notas de campo*. Buenos Aires: Excursiones, 2017

_____. *Cameron*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2018.

SAÍTTA, Sylvia. “Glaxo, entre Saer y Walsh”. *El ansia. Revista de literatura argentina*. ISSN 2346-9315, p. 150-157. n° 1. Octubre de 2013.

SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.

SCOTT, Edgardo. “Zona traicionera: enunciación, pasado y territorio en los textos de Hernán Ronsino”. *El ansia. Revista de literatura argentina*. ISSN 2346-9315. p. 166-171. N° 1. Octubre de 2013.

TENTONI, Valeria. “Cada libro que sale te lanza a un vacío absoluto”, 2018. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/hernan-ronsino-cada-libro-que-sale-te-lanza-a-un-vacio-absoluto.html>. Acceso en: 19/02/2019.

¿Arte menor?

Figuraciones de “lo menor” en la narrativa argentina de cambio de milenio

Jimena Néspolo¹

253

En ocasión de los festejos del Bicentenario patrio, Eduvim –la editorial de la Universidad de Villa María, provincia de Córdoba– lanzó una colección dedicada a la narrativa de jóvenes autores argentinos, “Temporal – Narrativa del Bicentenario”, que definía su apuesta así:

Esta Colección, dirigida por el escritor Hernán Arias, busca realizar una panorámica de las narrativas de autores argentinos noveles. Como su nombre lo indica, es una colección “temporal”. Se sitúa en un momento bien preciso: el bicentenario, entre décadas de un nuevo milenio. Y en esa temporalidad, busca correr el velo que cubre la emergencia de una poderosa generación de narradores argentinos que se dispone a relevar a sus padres sin proponerse ningún parricidio. Es, entonces, una apuesta editorial por descubrir el juego de una sucesión: una trama de palabras que busca forjar una nueva temporalidad narrativa.²

Resulta interesante subrayar el supuesto, ya naturalizado en el año 2010, que propicia la salida de “Temporal”: la existencia de una “poderosa generación de narradores argentinos” acontecida, no a través de un quiebre en el canon literario “parricidio” mediante –como sucedió con la Generación de *Contorno*–, sino como una inocente carrera de relevos. Ya

¹ Doctora por la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. CONICET.

²Esta leyenda presenta a la colección en la página web de la editorial.

[Consulta en línea 11/02/2019: <https://www.eduvim.com.ar/catalogo/coleccion/temporal-narrativa-del-bicentenario>]

desde el arte de tapa se define el posicionamiento estético de la colección dirigida por Arias: un notable despliegue de color bailando en imágenes de trazo infantil protagonizadas eminentemente por niños. De los diez títulos programados llegaron a salir siete³, el último en 2012: *Chicos que vuelven*, de Mariana Enríquez; *Hiroshima*, de Juan Terranova; *Doble crimen*, de Ariel Magnus; *Medianera*, de Leandro Ávalos Blacha; *Inicio*, de Daniela Pasik; *La moza*, de Sergio Gaiteri; y *Soja en la banquinas*, de Adrián Savino.

Lejos de ser extraña al sistema literario argentino de cambio de milenio, la serie viene a refrendar el posicionamiento epigonal asumido por esta “joven guardia” (TOMAS, 2005) frente a la voz autorizante de sus “mayores”. No es casual que tanto el director de la colección, Hernán Arias, como los tres primeros autores convocados (Enríquez, Terranova, Magnus) hayan participado del volumen *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*, urdido y prologado por Maximiliano Tomas, y “bendecido” por las palabras de Abelardo Castillo en el prefacio. En el caso del director de la colección, es a través de su primera novela, *La sed* (2011, Premio de Provincial de Novela en Córdoba, 2004), donde salda cuentas con la herencia saeriana, reconstruyendo con un tono moroso, por momentos pasmosamente lírico, experiencias de infancia en el ambiente rural del interior del país.

254

En cuanto a Enríquez, habrá que esperar al año 2014, año en que publica su perfil biográfico sobre Silvina Ocampo, para certificar la honda influencia de esta escritora –que según declara “leyó desde niña”⁴– en su obra. En efecto, el modo fantástico que articula los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) responde claramente a la apuesta realizada a mediados del siglo XX por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, con su *Antología de la literatura fantástica* (1940). Lejos ya de toda apuesta de riesgo conceptual sobre el modo de pensar el género, para el momento en que estos cuentos y el perfil sobre Silvina salen a la luz,

3Información proporcionada por el director editorial, Carlos Gazzera.

4Ver entrevista de Nuria Azancot, “Mariana Enríquez: ‘Silvina Ocampo quería ser secreta, mantener el misterio’” en: *El Cultural*. Barcelona, 1 de junio de 2018.

hay un amplio consenso en la crítica que señala el espesor de aquella gesta. Como ejemplo, basta revisar el noveno volumen de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, *El oficio se afirma* (a cargo de Sylvia Saítta, 2004): varios artículos de la *Historia* están dedicados a resaltar la centralidad del Grupo *Sur* en el canon literario argentino, pero al menos tres intervenciones contundentes de dicho volumen remarcan el carácter fundacional de la compilación de 1940 para la corriente de lo fantástico en las letras rioplatenses (BALDERSTON, 2004; DÁMASO MARTÍNEZ, 2004) e incluso ponen en valor la obra singular de Silvina Ocampo (MANCINI, 2004). La idea de que la apuesta de ese trío consigue articular un “modo fantástico” (DÁMASO MARTÍNEZ, 2004, p. 185) que tendrá luego amplia aceptación y fructífera descendencia gracias al operativo grupal de un círculo con prestigio en el campo literario y con capacidad de imponer tendencia, básicamente desde la revista y la editorial *Sur*, es para el cambio milenio una certeza compartida por toda la academia. Como señala José Amícola (2012), a tal punto está instalada “la regla del decoro y del pudor” borgeano en el centro del canon literario argentino que parece incluso natural y hasta comprensible la aparición de una “familia bastarda” –que hace pie en las obras de Witold Gombrowicz, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi y César Aira– que pujan otras filiaciones y genealogías desde los márgenes.

En este panorama, la apuesta de Enríquez y de los escritores reunidos en la colección “Temporal” parece suficientemente clara: la figuración recurrente de la infancia o la definición del perfil “menor” de Silvina Ocampo –subrayando su subalternidad dentro del sistema de alianzas sexo-genéricas (amiga de Borges, mujer de Bioy) o al interior de la familia/canon (hermana menor de Victoria Ocampo, directora de *Sur*)– adolece de inocencia o audacia. Más bien se hace eco de aquella “petición de puerilidad” que distinguió el proyecto estético kafkiano: “triunfar con la condición de *permanecer siendo el niño irresponsable que era*” (BATAILLE, 1959, p. 115).

Buenos alumnos

Twiggy y Pepino, dos marginales del sistema que el azahar reúne y la necesidad enamora, han detenido sus vidas en una experiencia de infancia que ha definido su papel secundario en “la historia”. La historia no es cualquier historia, “la historia” es una tira de celuloide y un concurso de canto infantil. Pepino ha actuado en la teleserie infantil *Señorita maestra*, y ha encarnado en la vida real ese personaje secundario que el guionista Abel Santa Cruz le ha asignado en la tira; mientras que Twiggy, habiendo concursado en el programa *Cantaniño* y casi arañado el podio del éxito, ha consumido los años sucesivos en acumular odio contra la ganadora del concurso. Ambos se reconocen en “haber estado aunque sea un ratito en La Gloria” y es eso lo que los hermana en el desamparo. El realismo al que acude la novela de Lucía Puenzo *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007) hace pie en la verosimilitud televisiva de un referente cultural vernáculo compartido, un recurso por demás explotado en la narrativa de César Aira. Se apura Mariana Mariasch en adjudicarle paternidad a la criatura, pero no se equivoca del todo: la narrativa de Puenzo se alista en la facción generacional que podría llamarse la de “los hijos de Aira” (MARIASCH, 2004) dice a propósito de su novela *El niño pez* (2004) – narrada desde el punto de vista de un perro caniche, la mascota de una joven de clase alta, que enmascara la perspectiva patriarcal que asume la narración para desovillar el conflicto de clase y de género que atraviesa Lala, enamorada de una “mucamita adolescente paraguaya” (PUENZO, 2004, p. 10).

256

En las ficciones de Puenzo, la estética televisiva funciona como mecanismo regenerador de lo real adentro de la ficción. Baudrillard estudió el modo en que el imaginario de Disneylandia, como parque temático de la infancia, convalida la supuesta adultez del mundo externo; el recurso de Puenzo de acudir a la mirada infantil desde donde articular sus ficciones (*La furia de la langosta*, 2010; la película y la novela *Wakolda*, 2013) se acuesta sobre la misma pretensión. “Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo *real*, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los

adultos que viene a jugar a ser niños para convertir en ilusión su infantilismo real” (BAUDRILLARD, 1987).

Con todo, el recurso de verosimilizar de manera hiperreal las ficciones a través de la inclusión de series televisivas en las tramas está presente en cantidad de apuestas de similar tenor en Argentina e Hispanoamérica. El diálogo con la televisión de antaño se convierte en moneda cambio generacional, permite neutralizar la emoción frente al yo-autoral infantil que el texto repone y presentar el horror del show pasado y presente. Puntualmente, la novela de Puenzo se acuesta sobre una tragedia real desatada al interior del elenco de *Señorita maestra*. En rigor, el programa se trataba de una *remake* de un éxito de la televisión argentina también de los 60 protagonizado, entonces, por Evangelina Salazar (esposa del popular cantante Palito Ortega, devenido en los 90 militante peronista). Entre 1982 y 1984 se emite la tira en los canales de aire ATC y 9, protagonizada esta vez por la actriz Cristina Lemercier representando el papel de Jacinta Pichimahuida. La elección del personaje no es antojadiza: el referente convoca a “lectoespectadores”⁵ de, al menos, tres décadas, en un abanico político que involucra peronismo, *show business* e infantilidad posada en *realities*. Los acontecimientos trágicos que envolvieron al elenco de la teleserie fueron cubiertos por la prensa en la década de 1990 de manera variopinta, presentando el infortunio con muecas siniestras de jocosa melancolía. Tanto los suicidios de una de la niñas que actuaba en la tira (Etelvina) como el de la maestra que la protagonizaba, junto con el devenir delictivo en la edad adulta de otros de los personajes (Cirilo y Siracusa) ocuparon la primera plana de las noticias durante el menemato. La novela trabaja apelando a esa memoria colectiva, para desdibujar los límites entre realidad y ficción, recargando las tintas sobre el papel “autoral” del guionista, Abel Santa Cruz, devenido también personaje de novela, y sobre el sino tragicómico de estos niños arrastrados a la hiperrealidad de una vida pensada desde y para el espectáculo. Cantidad de “escenas de la vida posmoderna” (SARLO, 1994) de la televisión argentina se recuestan sobre

257

⁵Concepto que tomo de Vicente Luis Mora (2012) para aludir a una influencia ligada tanto a las ficciones de pantalla como a las literarias. Asimismo, para profundizar la noción de “NNA” o “Nueva Narrativa Argentina” ver de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre* (2011).

estos “niños prodigios”, víctimas de un único éxito, gracias a la competencia rapaz de sus padres detrás de las cámaras. La misma autora, guionista y directora de cine y televisión, cuenta en copiosas entrevistas que durante años atesoró apuntes sobre situaciones propias del *backstage* de los *sets* de filmación, apuntes que parece haberlos volcado sobre estos personajes extraviados entre la infancia y la precoz adultez.

258

Pero detengámonos no en el perfil de los alumnos sino en el de la maestra, encarnada por Cristina Lemercier, para cambiar el punto de vista y reflexionar sobre el devenir actriz porno de Twiggy en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Es interesante ahondar en esta figura porque parece ser el eslabón que une política, *mass media* y poder, y que la novela de Puenzo solapa –aunque se la convoque en el título le dedica apenas unas líneas de texto–, para poner el foco en personajes detenidos en la infancia. En efecto, es cuando asume la presidencia Carlos Menem que Cristina Lemercier vuelve a la televisión pública de manera casi ininterrumpida hasta su muerte, para conducir programas infantiles: *Dulce de leche* (ATC 1989), *Boomerang* (ATC 1990), *Cristina y sus amigos* (ATC 1991), *La hora de los pibes* (ATC 1992), etc. Según afirma en sus recientes memorias el peluquero Rubén Orlando (*Perderlo todo*, 2018) –amante y amigo especial de la actriz–, Cristina Lemercier habría acompañado a Carlos Menem durante toda su campaña presidencial, capitalizando en votos conquistados al interior del país esa popularidad forjada en la televisión a través de un personaje ejemplar. La muerte de Lemercier, casada con el hermano de Palito Ortega (gobernador de la provincia de Tucumán entre 1991 y 1995), fue rápidamente caratulada como suicidio –incluso cuando los peritajes de balística proponían otra hipótesis–. Orlando también cuenta que por esos años filmó comerciales en Japón, China y Hong Kong junto al director y publicista Luis Puenzo (padre de Lucía) y que llegó amasar una gran fortuna, que perdió a raíz de la persecución política desatada después de la muerte de Lemercier, acaecida en 1996.

La palabra “femicidio” no existía en la década del 90, tampoco en los años en que Lucía Puenzo escribe y publica su novela. Es claro que la autora no puede o no quiere inventarla: prefiere enfocar la trama de *La*

maldición de Jacinta Pichimahuida en los niños para que esas “eternas promesas” dejen de serlo. “Crecer es dejar de ser una promesa”, dice Twiggy antes de comenzar a filmar.

Infancia alucinada

La narrativa de Betina González puede leerse como una parábola que brega por recuperar las voces de infancia, realizando demorados esfuerzos por abandonar la horma realista de su comienzo, anclado en la publicación de su primera novela *Arte menor* (Premio Clarín de Novela, 2006). El magisterio de Silvina Ocampo y de otras escritoras del gótico norteamericano (Flannery O’Connor, Carson McCullers, Eudora Welty, etc.) funciona aquí como vector que direcciona la búsqueda y hermana a esta obra junto a otras que pueden leerse en la misma constelación (Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Vera Giacconi, por ejemplo). Si la joven narradora de *Arte menor* no hace otra cosa que leer diarios con una lupa obsesiva (“Parte de mi trabajo consiste en leer todos los diarios y todas las revistas”, 2006, p. 73), cuando no recaba información entrevistándose con las ex mujeres de su padre artista (a quien la narradora le hace decir: “la sección espectáculos de *Clarín* es lo único que leo”, p. 17) para componer algo parecido a una biografía; la narradora adolescente que asiste al colegio de monjas en *Las poseídas* (2013) ya se deja encantar por el mundo de la poesía para observar con otra lente la moral beata que la constriñe; así hasta llegar a componer *América alucinada* (2016) ya con personajes netamente “desadaptados” – como allí los llama–, seres marginales que encuentran en la niñez un modo de extrañar la mirada y desnaturalizar la institución familiar y la sociedad de consumo. No es casual en este sentido que un epígrafe de Jean Baudrillard inaugure esta ficción: “Es necesario entrar a la ficción de América, entrar a América como ficción. Es de esta forma que domina al mundo”. La atmósfera alucinada, enrarecida, que aquí se trama lejos de ser un “arte menor” se pretende como un arte capaz de manipular tanto los objetos-signos como las historias.

A veces creo que todo se reduce a eso, que lo que busco es sólo el trazado de una historia común, previsible, que obligue al nombre de mi padre a entrar en mi círculo, en la ronda de los objetos conocidos, gastados por el uso de los años, ese uso que a veces también se llama cariño. Como las cosas de papá que lentamente fueron volviéndose mías, mortalmente inofensivas gracias al contacto con mi cuerpo y mi palabra. (GONZÁLEZ, 2006, p. 87)

Es en la necesidad de aprehender a ese padre ausente que la narradora de *Arte menor* lo cosifica y vuelve no objeto-signo sino fetiche, a partir de los despojos o las ruinas de la cultura: *Clarín*, un volumen anotado de *Rayuela*, los circuitos *under* que transitaba en su juventud o esas esculturas un tanto bizarras que se obstina en recuperar para urdir un simulacro de identidad.

260

La lectura de la filosofía de Jean Braudillard también aquí está presente, en el modo de concebir el “sistema de los objetos” como parte de las relaciones humanas en la sociedad contemporánea. Parafraseando al autor de *Cultura y simulacro* (1987) podemos decir que en la narrativa de González los objetos de consumo se vuelven signos, es decir, exteriorizan una relación de significación: son por tanto arbitrarios y no coherentes con esa relación concreta, pero cobran coherencia, y por tanto sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo. Es entonces cuando esta narrativa se “personaliza”, forma parte de la serie, y es consumida no en su materialidad, sino en su diferencia.

Esta conversión del objeto hacia un *status* sistemático de signos implica una modificación simultánea de la relación humana, que se convierte en relación de consumo, es decir, que tiende a consumirse en la doble acepción del término: a “consumarse” y a “aniquilarse” a través de los objetos que se convierten en la mediación obligada y, muy rápidamente, en el signo sustitutivo, en el pretexto. (1985, p. 213)

Sabemos, asimismo, que lo que es consumido nunca son los objetos sino la relación misma (significada y ausente, incluida y excluida a la vez); es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos que la exhibe.

La emergencia fantasmal y alucinada de la sociedad norteamericana –meca Occidental del consumo– en las ficciones posteriores no es por tanto fortuita. Así, los trece cuentos que componen el volumen *El amor es una*

catástrofe natural (2018) están hilvanados por una reflexión sobre la infancia, sobre las demandas del éxito, y sobre la exhibición de la vida privada, en un mundo que exige la mostración de la intimidad para monetarizar las relaciones. El primer cuento que abre la serie (“Los que persiguen tormentas”) es narrado por una niña que observa extrañada el modo en que sus padres pierden ante ella todo estatuto moral sólo para conseguir fama televisiva, mientras que “Lobos y diamantes” se erige en su revés: narra cómo una mujer se construye un lugar en la sociedad a través de un relato apócrifo sobre su infancia (“La historia era increíble pero millones de personas la compraron, la leyeron y quisieron saber más. Entonces contrataron a Avi para que fuera de sala en sala a contarlo todo otra vez”, 2018, p. 53).

261

González escribe como si tradujera un cuento escrito en otra parte, tal si su tarea fuera llevar a una lengua referencial y transparente, que no acusa diferencias entre los personajes y los narradores de cada relato, historias vividas en la sordidez de otros lenguajes. La sensación de extranjería está lograda a través de nombres de origen sajón (Don y Diana, Leila, Mrs. Olivia Annabella Erk, etc.) y también de la deixis de lugares cuya referencia se desdibuja: ficciones ambientadas en cualquier pueblito estadounidense que reenvían a su vez a cualquier ciudad periférica. A cambio, se subrayan los referentes de la cultura pop o el uso global de las nuevas tecnologías como zonas francas comúnmente compartidas. Pero, ¿los referentes de la cultura de masas establecen un diálogo de culturas? ¿O, más bien, sirven para obturar lo distintivo y singular que escapa a la máquina homogenizadora del Capital?

La respuesta parece darla el cuento que da nombre al libro. En efecto, “El amor es una catástrofe natural”, narrado por una joven que se recupera de su separación viendo programas de gimnasia aeróbica por televisión y que observa que mantenerse ocupada, bailando al son de la música disco, es la mejor manera de escapar de esa “hora en que las personas de este pueblo enloquecen”, “van a la chimenea y ponen las manos directamente sobre el fuego”, “entran en las escuelas y disparan sobre niños y maestras hasta no dejar un solo corazón con venas” (GONZÁLEZ, 2018,

p. 41). Lo distintivo, como el amor –parece decirnos el volumen–, es catastróficamente intolerable. De hecho, esa es la razón por la que es sometido a los protocolos de la psiquiatría el joven que se comunica con los animales (“La sombra de los animales”), o por la que “la salvaje de América”, “la niña gato”, esa niña “que ha logrado la invisibilidad sin siquiera proponérselo” (2018, p. 176) es cooptada por una secta religiosa: “De todos lados llegaba gente para ver a la perfecta salvaje, que aparecía desnuda bajo una bata casi transparente, hierática y silenciosa, sentada sobre un montículo de tierra entre dos árboles que enmarcaban las ceremonias del culto” (p. 183).

Quizá sea este último cuento, “La preciosa salvaje”, el mejor acabado de la serie. No sólo porque hace sistema con otros –y en especial “La joven sin atributos”– sino porque condensa las líneas temáticas sobre las que trabaja el volumen de una manera más rotunda o más alejada del clisé: la niñez como un periodo trágico y definitivo en la vida de las personas, la naturaleza y la animalidad como el afuera ominoso de la cultura, la incapacidad del mundo adulto regido por la norma de comprender el misterio de lo distinto.

262

Emoticones y juguetes en mundo-niño

“La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo” dice Kafka en su *Diario* (el 25 de diciembre de 1911). En efecto, así plantea Franz Kafka el problema: la literatura es cosa del pueblo. No habría un sujeto de la enunciación que sería la causa, ni un sujeto del enunciado que sería su efecto, “sólo hay *dispositivos colectivos de enunciación*, y la literatura expresa estos dispositivos en condiciones que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas de futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse” (DELEUZE, 1975, p.31). Así, en *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari definen las tres características que sostienen la pretensión literaria de constituir “el propio desierto” dentro de una lengua: la existencia de un dispositivo colectivo de enunciación, la articulación de lo individual en lo inmediato

político del lenguaje y una desterritorialización de la lengua vehicular. La reflexión que despliegan los filósofos a partir de “lo menor” en la obra de Kafka –es decir, a partir de estatuto subjetivo de la infancia y de la animalidad que trama su escritura–, puede incluso ser leída como un programa, una invitación a “escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera” y es capaz de encontrar su “propio punto de subdesarrollo”, su “propia jerga”, su “propio tercer mundo” dentro del lenguaje. Me atrevo a decir que este programa es el que anima a la narrativa de Diego Vecchio, allí ha encontrado el mojón desde donde articular su estilo a partir de los discursos que construyen la “infancia” en el fulgor de este mundo-Disney nuestro. Los manuales de higienismo y crianza de los niños desde los albores de la Modernidad –con su construcción victoriana del infante como sujeto/cuerpo pasible de ser intervenido por los protocolos de la ciencia médica y de la escuela–, *vademécums* pediátricos, juguetes, libros, programas de televisión o esos productos de entretenimiento o de consumo que la cultura de masas predica como apósito de la infancia son los que constituyen ese gran dispositivo colectivo de enunciación a partir del cual Vecchio construye su literatura.

Era una rana. De esto no cabía ninguna duda. Pero no, una rana maléfica. Era Esmeralda, la rana preferida de todos los niños, al menos en la ciudad de Buenos Aires. Qué estaba haciendo ahí, en el fondo de aquel agujero, exánime, maculada, medio ahogada, en vez de estar grabando el próximo episodio de *A la cama con la rana ranarana* (tercera temporada) es otra historia, que merece ser contada en detalles, si tenés ganas de escucharla, desde luego. (2010, p. 80)

Bajo la aparente inocencia, hay un revés de obscenidad y horror que no cesa de manifestarse tanto en la asunción del juguete como fetiche como en los peligros que rodean a los relatos. En *Osos* (2010) será ese peluche especial que cada niño necesita para abrazar el sueño, el que también lo inicie en el espanto: la narrativa de Vecchio trabaja en esa zona del cuento maravilloso a partir del cual el sujeto ingresa en la cultura, el problema es que en la cultura de cambio de milenio el objeto se ha dissociado del sujeto para entregarse a la lógica de la simulación plena. El peluche como juguete en el espacio de la infancia es también el peluche-souvenir que se entregan los amantes en la utopía romántica del actual “capitalismo emocional”

(ILLOUZ, 2009), y es también el ícono-pelucho que puede observarse –por ejemplo– en el reverso de la serie de billetes argentinos de figuración animal impresos a partir de enero de 2016. Frente a la reproducción obscena del objeto-pelucho-juguete-souvenir-dinero el sujeto se ha vuelto frágil: plagado de incertezas no puede sino volver una otra vez a escenas de infancia para recomponer su prehistoria.

Asediado por todas las hermenéuticas de la sospecha, a lo largo del siglo XX, el sujeto si bien no ha alterado el postulado metafísico de su existencia se ha visto obligado a admitir el melodrama de su fragilidad y de su desaparición. Hacia el cambio de milenio, el sujeto psicológico, el del poder, el de género y el de saber es, enfrentado con su propio deseo, incapaz de administrar una representación coherente del universo y de sí mismo. Afirma Baudrillard, “la posición de sujeto ha pasado a ser simplemente insostenible” (1997, p. 83), porque en la connivencia con los objetos se encuentra atravesado por una contradicción absoluta en la perspectiva de su propia economía. Llegamos entonces al punto clave de la paradoja: si la posición del sujeto burgués y psicológico se ha vuelto insostenible, el objeto ha manifestado en cambio su destino: el de ser la parte alienada, “la parte maldita” (BATAILLE, 1974) del sujeto. Obsceno, pasivo, prostituido, se ha vuelto la encarnación del “Mal” soñado por los pornógrafos para volverse al fin la materialización de la alienación pura. El oso de peluche, el fetiche erótico o el fetiche infantil, borra la accidentalidad del mundo y la sustituye por necesidad absoluta. Los personajes de *Osos* y de *Microbios* pueden vivir en el “universal de la cultura”, perseguir fines racionales y objetivos, ser sujetos perfectamente sociales y sin embargo, en un momento determinado, observan que la dicha y la desdicha de vivir encarnan en una cosa absolutamente singular, que se abstrae de la determinación universal y, lejos de sus cualidades naturales, comienza a resumir todas las formas de su alteridad y de su identidad. Ese es el momento en que el destino del sujeto pasa al del objeto, y la ironía se impone como una fuerza fatal y definitiva.

Desde comienzos del siglo XX la ciencia acepta que cualquier dispositivo de observación a nivel microscópico provoca una tal alteración del objeto que su conocimiento se vuelve peligroso. Aniquilada la

posibilidad de observación objetiva que certifique la existencia de una realidad, lo que se instala como convención es la incertidumbre (BAUDRILLARD, 1997, p. 86). Es sobre este discurso científico, desestabilizado en su pretensión de abrazar cualquier verdad mayestática, que la narrativa de Vecchio pone la lupa. Así, el volumen de cuentos *Microbios* (2006) se propone como una galería de casos clínicos donde lo monstruoso se abraza a la literatura, “la literatura es un cuerpo que escribe” —reza la contratapa—. El discurso médico-farmacológico, extrañado en su absurdidad e infantilizado en sus extremos, certifica un único reinado: el de la ficción. En *La extinción de las especies* (2017) el autor monta un pastiche histórico-científico que conjuga la manía humana por el coleccionismo con las taxonomías delirantes. Así, la investigación paleontológica y ornitológica convive con la hipótesis de que todos descendemos de las ardillas y con restos estafalorios de un museo imposible. En el fondo de la novela coral sobreviven los objetos y la pulsión por plagar el lenguaje con la sintaxis vacía del emoticón.

265

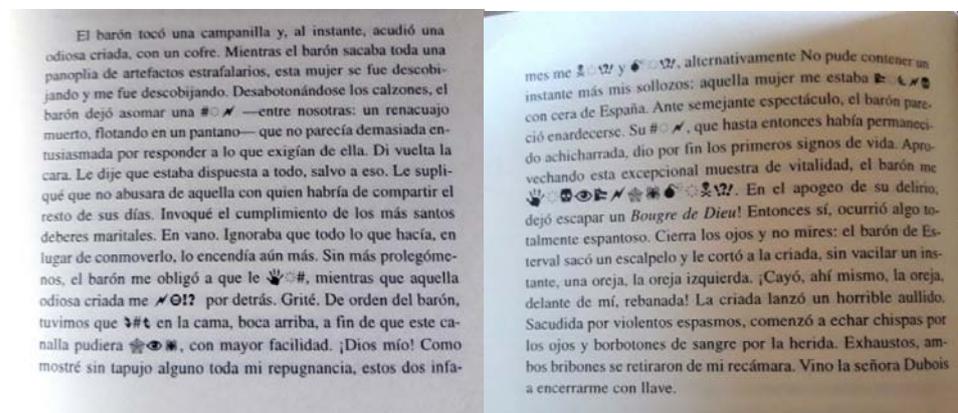


Fig. 1. Páginas 97 y 98 de la novela de Diego Vecchio, *Historia calamitatum*. Buenos Aires, Paradiso, 2000.

Escrita a modo de novela epistolar del siglo XVIII, ya en *Historia calamitatum* (2000) Diego Vecchio acudía al discurso libertino para hendir el cuerpo del lenguaje con íconos que, así como imponían una detención en la lectura y un ejercicio de desciframiento, decretaban la fragmentación y el vacío. Los cuerpos desmembrados de las víctimas de este barón, especie de Barba Azul de las amantes antípodas, poco a poco veían reducir su existencia para convertirse en trozos de sí: meros objetos.

A modo de conclusión

Éste es el mar (2017) de Mariana Enríquez acude también a los cuentos infantiles como pre-texto desde donde construir la ficción. El argumento es simple y se centra en las aventuras de una hada por destacarse del enjambre y dar a luz a “un dios” –esto es: matar al artista elegido en el cenit de su carrera para que se convierta en “estrella” (“No hacemos Leyendas. Hacemos dioses” advierte “madre Hécate” cuando el hada le pide permiso para cantarle al elegido una de sus canciones de manera que el artista corone con un *hit* su muerte (ENRÍQUEZ, 2017, p. 77). No está sola en su empresa, la rodea el grupo selecto de las “Luminosas”; es decir, hadas que han convertido en “leyenda” a otros artistas (John Lennon, Jimi Hendrix, Curt Cobain, etc.); contra las “Luminosas” están las “Imago” (las hadas malas que en vez de construir estrellas, se las devoran): el mundo feérico pensado como eterna confabulación femenina en torno a la construcción de “dioses”.

266

Que la chica se enamore de su víctima no es un accidente, es parte de la educación sentimental que articula el *fantasy*: jardines derruidos, grandes casas frente al mar, bosques y cielos cambiantes, el paisaje de ciudades en ruinas... Todo es “hermoso”, hasta el acecho de la muerte. En la cultura de masas, nada es más natural que el género y nada es más esperado que el aplauso.

En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim interroga las razones del encanto y pervivencia de los cuentos de hadas a lo largo del tiempo, en adultos y niños. El enfrentamiento con conflictos humanos básicos (el envejecimiento, la muerte, el deseo de vida eterna, el mal, etc.) y la presencia de personajes polarizados que encarnen ideas o valores claros permiten que el niño trabaje sobre problemas existenciales y avance hacia la madurez, dice. “Los personajes de los cuentos de hadas no son ambivalentes, no son buenos y malos al mismo tiempo, como somos todos en realidad. La polarización domina la mente del niño y también está presente en los cuentos” (p. 15). Así, tenemos que una persona es buena o es mala, pero nunca es ambas cosas a la vez; una hermana es honrada y

trabajadora, mientras que las otras son malvadas y perezosas: una es hermosa, las otras son feas. Las polarizaciones le permiten establecer identificaciones positivas que constituirán el desarrollo de su personalidad. La literatura infantil actual –afirma Bettelheim– suele seguir la creencia idiosincrática de los adultos que predica que el niño debe ser apartado de lo que más le preocupa: sus ansiedades desconocidas y caóticas, sus a menudo violentas fantasías. Nuestro mundo-Disney ha construido una infancia y una animalidad que actualiza la teoría del “buen salvaje” y piensa sujetos donde está ausente la angustia del existir. Es ahí cuando emerge el “arte menor” de los monstruos...

los niños saben que *ellos* no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman y esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo.

La cultura predominante alega, especialmente en lo que al niño concierne, que no existe ningún aspecto malo en el hombre, manteniendo la creencia optimista de que siempre es posible mejorar. Por otra parte, se considera que el objetivo del psicoanálisis es el de hacer que la vida sea más fácil; pero no es eso lo que su fundador pretendía. El psicoanálisis se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida sin ser vencido por ella o sin ceder en la evasión. Freud afirmó que el hombre sólo logra extraer sentido a su existencia luchando valientemente contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores.

Éste es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. (BETTELHEIM, 2013, p. 13-14.)

REFERENCIAS

AMÍCOLA, José. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

ARIAS, Hernán. *La sed*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

_____. *Las noticias*. Córdoba: Editorial Nudista, 2014.

ÁVALOS BLACHA, Leandro. *Medianera*. Villa María: Eduvim, 2010.

BALDERSTON, Daniel. "De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores". In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p.217-227.

BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Edhasa, 1974.

_____. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.

_____. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1978.

_____. *La transparencia y el mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

_____. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.

_____. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.

268

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires: Crítica, 2013.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. *Una poética de la invención. Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Villa María: Eduvim, 2014.

_____. *La seducción del relato*. Córdoba: Alción, 2002.

_____. "La irrupción de la dimensión fantástica" In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 171-193.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1998.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y discursos en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

_____. *Otro logos. Signos, política, discursos*. Buenos Aires: Edhasa, 2016.

_____. "La nueva narrativa argentina y las funciones de la crítica". In: *Simposio de Investigación del ILH: "La nueva narrativa y las funciones de la crítica"*. Lunes 14 de mayo de 2018, Sala Ángel Rama, Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim, 2010.

_____. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014 .

_____. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

- _____. *Éste es el mar*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.
- GAITERI, Sergio. *La moza*. Villa María: Eduvim, 2010.
- GONZÁLEZ, Betina. *Arte menor*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara, 2006.
- _____. *Las poseídas*. Buenos Aires: Tusquets, 2013.
- _____. *América alucinada*. Buenos Aires: Tusquets, 2016.
- _____. *El amor es una catástrofe natural*. Buenos Aires: Tusquets, 2018.
- ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2009.
- MAGNUS, Ariel. *Doble crimen*. Villa María: Eduvim, 2010.
- MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- _____. "Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte". In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 229-251.
- MARIASCH, Marina. "Perro que narra". Buenos Aires: *Página 12. Radar*, 11 de julio de 2004.
- MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- PASIK, Daniela. *Inicio*. Villa María: Eduvim, 2010.
- PUENZO, Lucía. *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- _____. *Nueve minutos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- _____. *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- _____. *La furia de la langosta*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- _____. *Wakolda*. Barcelona: Duomo, 2013.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SAVINO, Adrián. *Soja en la banquinas*. Villa María: Eduvim, 2012.
- TOMAS, Maximiliano (Org.). *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- TERRANOVA, Juan. *Hiroshima*. Villa María: Eduvim, 2010.
- VECCHIO, Diego. *Historia calamitatum*. Buenos Aires: Paradiso, 2000.
- _____. *Microbios*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- _____. *Osos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- _____. *La extinción de las especies*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Recibido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019

Las fuerzas extrañas

Nuevo realismo en las cruelles provincias

Maximiliano Crespi¹

270

0.

Ángel Rama solía recordar que, tras leer *Las flores del mal*, Víctor Hugo había dicho que se trataba sólo de una “*frisson nouveau*” de la poesía francesa. La anécdota le servía en efecto para subrayar las dificultades que sin duda existen para detectar en tiempo presente un cambio sustancial en el orden de las orientaciones estéticas. Las notas que aquí se consignan tienen por objeto distinguir territoriales, en el horizonte de la narrativa argentina contemporánea, la emergencia de una serie de producciones que sugieren la irrupción de un nuevo fraseo en el marco de la narrativa realista, una poética de género de larga y significativa tradición en la literatura argentina y latinoamericana.

1.

Al comienzo de una luminosa lectura de *Aminadab* de Maurice Blanchot, el joven Sartre arriesga una hipótesis sugestiva sobre el estadio último de la literatura fantástica: en la subversión moderna de los géneros, no sólo ya no

¹ Doctor por la Universidad Nacional de la Plata. Instituto de investigación de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

es suficiente sino que ni siquiera es necesaria la inclusión del componente extraordinario al nivel de la fábula para confirmar su pertenencia a lo fantástico. El síntoma descrito por Sartre se define como representante de una verdad: en su última fase de evolución, lo fantástico no se apoya en una relación de trascendencia o exterioridad, sino en un plano de inmanencia empírico y contingente. Si el escritor es ante todo un mentiroso, dice el autor de *San Genet*, no lo es por el rédito oportuno que pueda sacar a sus mentiras relativas, sino porque toda la verdad de su literatura se realiza como una mentira absoluta: una ficción que no aspira a describir o representar nada, que sólo ansía existir imponiéndose por su simple densidad material, como una llaga abierta en el cuerpo vivo del lenguaje que la resiste (SARTRE, 1968, p. 23).

271

Hay que subrayarlo: a ese estadio de lucidez, la literatura llega siempre el día después del desastre. Es decir, en la experiencia de la pérdida de las referencias, mientras deambula a ciegas en lo interminable de una noche que empardece y liquida las diferencias y las ilusiones. O, para decirlo con palabras de Milner, entre los escombros de “la gran fiesta metafísica” en que se deshace, pomposa y desesperadamente, el contenido ideológico de un humanismo de pies de barro. Sólo ante ese paisaje en descomposición el hombre es capaz de asumir el no-saber en su dimensión más trágica. Y sólo entonces encuentra el valor para aceptar que no hay salida de la caverna, que la libertad no es más que la sustancia imaginaria de un espejismo, que no hay grieta que prometa un afuera, ni metalenguaje capaz de dar cuenta de la contingencia de los lenguajes articulados. En una palabra: las revoluciones son posibles y son legítimas, pero no ponen fin al desfile de marionetas (MILNER, 2003, p. 173).

En ese momento aciago que el joven Sartre identificaba lisa y llanamente con el Infierno, el hombre (con minúsculas) en su animalidad desnuda y en su racionalidad absurda, el que saluda al pasar al coche fúnebre, el que se arrodilla de espaldas a la iglesia, el que envuelve un consolador en una bandera de ceremonias, se revela como *el objeto fantástico* por excelencia. Expuesto en los conflictos de una realidad que lo grada y lo degrada conforme su rendimiento como *homo faber* y *homo*

sapiens, el cavernícola adquiere la realidad fantástica de los objetos que lo enajenan y son estos los que, a su vez, le devuelven su imagen: su propia fantasía subjetiva. Aun sin reconocerse en la representación, él mismo se representa como “un trozo de materia esclavizada”, sometido a un orden de significación que lo determina como un falso fin. En ese encuentro con una superficie opaca, sin espesor y sin profundidad, la lucidez ingenua del cavernícola es la que lo distingue del cinismo *sapiens*. Mientras éste calcula el beneficio bajo el farol cautivo de las identificaciones, fascinado por lo que ignora que es capaz de hacer, aquél se interna en la oscuridad sin nombre que lo llama. Sigue el deseo de lo turbio y lo desconocido. Si lo fantástico es, argumenta Sartre, la rebelión de los medios contra los fines, lo que se sobrepone una y otra vez a su semblante es la seducción aviesa del no-saber que recusa la ilusión de contar con un lenguaje a servicio. El realismo se incorpora al fantástico cuando ese no-saber, que unas veces se superpone con el sinsentido y otras con el absurdo, pasa de ser un rasgo de excepción a convertirse en el medio que exhibe la fragilidad propia de lo real que se autofigura como fin. En tal contexto, las ficciones se afirman en la infamia de descripciones difusas o trucas, elaboradas desde perspectivas oblicuas, escurridizas y sediciosamente cambiantes, e incorporadas al relato mediante subterfugios poco confiables, en una secuencia de escenas que tienden a desagregar o a disolver el sentido más que a reafirmar su consistencia. El efecto producido por ese realismo fantástico no es el asombro sino el desconcierto. Es, como plantea Diego Erlan en su “Manifiesto”, una poética de la incertidumbre: el mensaje sólo llega a destino en tanto su sentido permanece incomprendido porque es lo inexplicable lo que hace que la caverna no se convierta en tumba (ERLAN, 2011, p. 69).

Lo nuevo estuvo siempre antes en otra parte. Kafka ya lo había cifrado en las últimas líneas de su *Prometeo*: “La leyenda quiere explicar lo que no tiene explicación. Como nacida de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable”. El propio texto de *Aminadab* citado por Sartre lo pone en blanco sobre negro: “(El sentido que nos sostiene) no puede ser discernido sino por medio de una ficción y se disipa en cuanto se trata de comprenderlo

por sí mismo. La narración parece misteriosa porque dice todo lo que precisamente no soporta ser dicho”. En síntesis, la tropología del jeroglífico que se instituye como *objeto a* de la literatura modernista: el objeto causa de deseo tras el cual se desatan las fuerzas de la literatura, aun cuando —o justamente porque— se anuncia siempre como un objeto perdido. En ese *paso (no) más allá* que señalan Kafka y Blanchot talla el fundamento ético del nuevo *realismo* practicado por una interesante serie de narradores argentinos cuya obra emerge en el contexto del Bicentenario.

2.

273

Que el primer antecedente de esta singular tendencia poética pueda leerse en uno de los primeros textos de un autor que luego optó adoptar una línea literaria más tradicional y conservadora que, como bien explica Sarlo (2012, p.27-31), retoma estilemas, tópicos, estrategias narrativas y territorializaciones ficcionales ya consagradas por Juan José Saer, Juan L. Ortiz y Juan Carlos Onetti, es casi una ironía poética de la historia. “Lasteralma”, uno de los textos incluidos por el chivilcoyano Hernán Ronsino en *Te vomitaré de mi boca* (2003), toca una fibra vital en esta poética de la vacilación ante el lenguaje. El tema del relato, notable en su brevedad y en su elucidación crítica, se anuncia ya sin mediaciones en el epígrafe atribuido al poeta y filósofo ucraniano Gregory Skovoroda: “El lenguaje es la primera Utopía: la ficción fundante [...] / la Ficción es utopía plena; la Utopía pura ficción: o sea que el lenguaje es un pez no pescado”. El encabalgamiento de imágenes no deja margen de duda: la lengua es la forma suprema y exasperante de esa Caverna de la que no hay salida. Y si hasta el inconsciente está estructurado en su grilla, la negatividad de la ficción se afirma justamente en la vacilación y la incertidumbre. Para el cínico (Juan Rivera), que se regodea en lo mejor-relativo de la miseria, no hay otra alegría que la que cancela toda posibilidad de vida en la denuncia de la farsa, “un círculo vicioso de sentido que nos vuelve animales reprimidos”. Para el cavernícola (Lani), que por ello se dirige hacia lo mejor-absoluto del lujo verdadero, aun la capa de barniz esmaltado es una

posibilidad de vida para ese imposible, para ese resistente a la representación que se configura como un “desierto sin bordes” (RONSINO, 2003, p. 70).

El simulacro de entereza coexiste con la ilusión de inteligibilidad. Sin embargo, algo hay ahí que cifra a la vez la fuerza del deseo de comprensión y la huella indeleble de una obstinación. De la Caverna sólo conocemos el mapa. Sus zonas ciegas, sus pliegues confirman el acecho incesante del no-saber que desgaja los bordes, las marcas abiertas por esa fuerza irredenta que carcome toda certeza y toda estabilidad. A diferencia del realismo mágico (que partía del trasfondo de la oposición entre el universo encantado tradicional y la modernidad para presentar el propio proceso de modernización desde el punto de vista del universo “encantado”), el nuevo realismo quita todo encanto al proceso regido por la racionalidad productiva porque pone al descubierto el carácter artificioso de la relación sujeto-objeto del conocimiento (MORETTI, 1994).

274

Que ese franqueo temerario con las fuerzas del no-saber reaparezca travestido bajo la forma de vida —no humana y no animal— que se presenta como un resplandor asesino en *Hombres hechos* (2008) y en *Días de gracia* (2018), da cuenta de la sutileza y deliberación con que el nuevo realismo trama algunas de sus fabulaciones poshumanistas. “Inútil fue su heroísmo” es el relato más breve de los incluidos por Mariano Granizo en su primer libro y el único que reaparece en el segundo. Funciona, en cierto sentido, como eje articulador y como centro de un proyecto poético. Narra una persecución furtiva que confirma hasta qué punto la narrativa del escritor de Punta alta se erige deliberadamente sobre la tensión manifiesta de dos planos de lo real: el de la naturaleza (*physis*) y el de la convención (*thesis*). Los “hombres hechos” son una colección de fantasmas que, aun en sus pequeños gestos de intransigencia, se confiesan sometidos al orden de la convención y de las relaciones jerárquicas dispuestas por ella. Sus actos, sus palabras, sus gestos y sus silencios están dispuestos en esa suerte de partida lenta, una redundancia cíclica que los cancela en la consistencia de un lugar y un destino. Sin embargo, bajo esa esquila de lenguajes mudos, los sordos ruidos del deseo los conducen, como a Lautaro en su cacería febril, con una

temeridad casi suicida, hacia una fuerza desconocida que determina su propia devastación: el *deseo de lo sin-nombre*. Esa fuerza ciega puesta en el centro del relato acaba por convertirse en el punto de absorción de una espiral incontenible que descose el horizonte de las identidades y la tramoya de la representación. Lo fantástico es, en efecto, esa pulsión que determina el sentido de la ficción realista, lo que arruga la pedagogía de la fábula hasta convertirla en poco más que un triste señuelo a través del cual se insinúa la irrupción disonante de lo imposible en lo real.

3.

Tanto en *Tambor de arranque* (2012), la *nouvelle* que presentó al santafesino Francisco Bitar como un narrador diestro y equilibrado, como en el libro de relatos *Luces de navidad* (2014) cimbreo la misma inquietud ante lo real. Sus relatos han sido habitualmente elogiados por su virtud para abordar “la complejidad de las relaciones interpersonales” haciendo foco en “el mundo apenas visible de los detalles”. Pero si bien su prosa exhibe “una belleza inusual”, no es en efecto porque ese culto al detalle se afirme en una poética de representación transparente de lo cotidiano. Es más bien porque pone en escena, justamente allí, un nudo de resistencia o de opacidad para la elaboración y la progresión del sentido.

275

Al igual que en su proyecto poético, lo que Bitar dispone es una narrativa de meticulosa sencillez. Como “escritor de lo pequeño”, asume un desafío desproporcionado: el de despegar lo obvio de lo cotidiano, iluminando sus hebras más oscuras para romper el cerco de simplificación que le imponen los lenguajes dominantes. Sus tramas no son ajenas a la experiencia de lo narrado, pero no por ello caen en la sobre identificación típica del costumbrismo etnográfico, donde lo literario pretexta lo testimonial. La tensión dramática de sus “pequeñas historias” juega un papel determinante a la hora de extrañar su configuración realista.

El sentido se elabora no en el conflicto sino en la contradicción: la noche de navidad un padre de familia lleva un croto a comer a su casa, un

hombre huye de la casa de su amante ante el arribo de su marido y descubre que le han abierto el auto, un padre le cuenta a su hijo una sucia historia amor de la que fue protagonista mientras se hace lavar el coche, un joven viaja al Uruguay para franquear sus intenciones al padre de su novia y termina discutiendo sobre un billete falso con una anciana desquiciada en la puerta de un hotel de mala muerte, un hombre lleva a una capilla la bolsa con ropa vieja que le ha preparado su mujer y descubre una prenda que lo remite a un pasado perdido, una mujer se obsesiona con un vestido azul y lo estrena el día en que la abandonan, dos hermanos gastados por la vida presencian una extraña conversación sobre la suerte y la constancia del pescador entre dos desconocidos en una armería, luego de oír de boca de su novio que su relación se termina una mujer toma un colectivo, se duerme y acaba en un barrio marginal. Las historias parten de lo banal y se proyectan sobre un horizonte eventual de posibilidades que Bitar decide no narrar, porque su secreta intención es la de desnudar hasta qué punto la perversión se presenta como demanda en la imaginación del lector bajo una trama que lo enfrenta al rostro atroz de la banalidad.

276

La realidad se transforma así en un lugar extraño. No porque en ella ocurran cosas extraordinarias, sino porque siempre lo vivido se extiende y metamorfosea en lo fantaseado. Es lo que es, pero es también algo más. En función de eso, la imaginación literaria de Bitar se arroga el derecho a incorporar los restos, “todo lo que no sirve”, lo que sobra porque ha dejado de funcionar para la economía utilitarista de los realismos sociales. Pero se apropia de esa chatarra de una manera radicalmente nueva, de una manera en que el costumbrismo etnográfico vernáculo ha sido incapaz de hacerlo: por fuera de todo cálculo efectista y toda extorsión moral.

Los miedos, las dudas, las neurosis y los deseos imaginarios de la clase media son expuestos sin ironía y sin conmiseración, ajenos a la complicidad empática en el dolor de sus dramas y al ímpetu barullero de sus efímeros entusiasmos. Como todos sus personajes, narrador dispuesto por Bitar vacila ante el semblante consistente de la realidad porque parece sospechar que en los momentos de opacidad y desconcierto de lo cotidiano asoma siempre un resto real no asimilable, una resistencia ciega a las grises

representaciones del sentido común. La hipocresía, la culpa y las miserias más ruines tiñen las escenas ordinarias de los relatos tanto como lo hacen el deseo, la fe y la lealtad. En esa vacilación trashumante y en ese cirujeo de la realidad, la literatura de Bitar crece y se afirma como una verdad indeclinable.

Pero ya desde *Acá había un río* (2015) y en *Teoría y práctica* (2018), sus dos últimos libros de relatos, la economía narrativa aparece combinada con un desdoblamiento que busca problematizar no ya las fábulas sino también el orden de la ficción. La prosa de Bitar es potente y precisa (no se pierde en el fetichismo de la descripción o el detalle gratuito); pero, a la voluntad de asumir el desafío de captar lo ínfimo en su más pura contingencia, incorpora ahora una disposición lúcida y sutil a poner en su ficción una economía del corte escénico y un narrador distanciado para exponer las condiciones materiales de construcción de sus relatos. La intención es clara: desnaturalizar el procedimiento, desmitificar el trabajo literario y despojar de toda inocencia o espontaneidad la forma misma de un tipo de relato que se resiste a la banalización y la insignificancia.

277

La trama de estos nuevos relatos se trenza también en los incidentes, en los pequeños acontecimientos que cifran anhelo y fatalidad, deseo y resignación, gestos de silenciosa impotencia, de mezquindad calculada o de secreta grandeza: cesuras leves, casi imperceptibles, que cargan de matices cualquier simplificación de la experiencia sensible. Y sus personajes son reales no porque respondan a tipologías sociales sino porque viven el desconcierto sin ponerse nunca por encima de sus circunstancias. Desarman y sangran, a veces de manera un poco brutal, como tirando involuntariamente de uno de sus hilos sueltos, el tejido de una historia que los excede.

4.

En *Los campos magnéticos* (2013) hay una teoría curiosa que describe con nitidez ese corrosivo proceso abierto a la realidad en nombre de lo real. En

esa novela menor, Luciano Lamberti desliza astutamente una clave para comprender el punto de convergencia y desarticulación infame de su propio proyecto “realista”: hay, sostiene ahí el cordobés narrador, *fuerzas invisibles* que gobiernan nuestra propia experiencia de lo visible. No son fuerzas naturales (o naturalizadas) que puedan identificarse con el destino. Son, al contrario, fuerzas extrañas, fuerzas contra natura, desconocidas pero extrañamente presentidas en la vacilación del sentido. Es por ello que en la narración no aparecen nunca descritas, sino más bien insinuadas a través de sus efectos parciales y notas contingentes. De ese modo, su potencia crece por insistencia y llega a trastornar la deriva misma de una ficción que tiende —de manera sutil pero sostenida— a corroer gradualmente la consistencia superficial de la fábula.

278

La determinación ética de este realismo es indeclinable y se vuelve estrategia narrativa en *El asesino de chanchos* (2010). Allí, el régimen del relato se presenta como el índice en que se elabora la infamia. Casi siempre regido por un narrador vacilante, que juega el juego literal de mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora y adoptar la posición del “entontecido-cínico” (incluso frente a lo que realmente se sabe), propone el descrédito como marca de credibilidad. La inflexión que allí se opera no es accidental; supone al contrario el soporte axiomático de un programa deliberado y sutil, al que eventualmente se suman otras propuestas narrativas. En el despliegue de esa poética el realismo se sirve de la paradoja para afirmar su propia monstruosidad.

La fábula es el pretexto del sueño. Cada historia lleva su doble: alguien abandona la casa materna y se obsesiona con la historia de un asesino de chanchos, alguien vuelve a su casa natal porque se hunde en un pozo del desengaño y la soledad mientras los que lo rodean hablan de anoterapia y mujeres golpeadas, alguien descubre a un medio hermano y termina encamándose con él y con “La Reina de la Batata”, alguien cuenta haber conocido a una chica que hacía pactos satánicos con un clítoris con forma de insecto, alguien entra al agua helada para rescatar a un perro que nunca quiso y al que bautizó “Martín” por Martín Fierro, alguien que no cree en nada acompaña a un ser querido a un sanador al que todos llaman

“El Nene” y experimenta una revelación. Las historias se suceden sin patrón aparente. Pero es un error grosero incorporarlas sin más a una variante refinada del costumbrismo. La literatura de Lamberti trabaja, en efecto, sobre un núcleo anecdótico empírico que es el material deprimente que moldea la novela realista burguesa: un sustrato de escenas tipificadas que anudan relaciones frustradas, recuerdos intolerables, conflictos familiares o letargos de alienación e insulsa trivialidad, donde la vida se confirma de una chatura miserable. Pero lo hace sometiéndolo, por obra de la ficción, a un proceso de corrosión y desnaturalización a manos de las fuerzas extrañas. Lo que importa de las escenas narradas no es lo efectivamente dicho sino lo insinuado en las vacilaciones de la fábula. No se trata de producir sentido por representación sino de estimular la sospecha por lo silenciado de la representación: lo que a simple vista se pierde en el ridículo, en el absurdo, en lo imprevisible o en lo sobrenatural. En este arco de producción poética, la literatura de Lamberti ha abierto un camino oportunamente capitalizado por Samanta Schweblin en algunos de los relatos reunidos en *Pájaros en la boca* (2008) y en la extraordinaria *nouvelle* titulada *Distancia de rescate* (2014).

Que en *La maestra rural* (2016) y *La casa de los eucaliptos* (2018) Lamberti haya optado por una narrativa fantástica de corte clásico es el signo de una fuerza extraña que gravitaba ya en ese nuevo realismo. Más que en una realidad, Lamberti ha parecido siempre concentrado en la llaga viva de lo inexplicable que emerge en cada uno. Como la mosca, el hombre va a la torta como va a la mierda; ese es y fue siempre el motor de toda su producción narrativa.

Del mismo modo que sus extraños personajes se yerguen sobre la tibia languidez de lo cotidiano para perderse en acciones cuyo sentido se les escapa, la narrativa de Federico Falco emerge del charco de aguas servidas del realismo vernáculo tradicional y costumbrista para abrir en esa extenuada poética de género un camino nuevo y desafiante. Su realismo trabaja deliberadamente una dislocación que busca desarticular la previsibilidad de las tramas y la consistencia de los sentidos tipificados. Difumina los semblantes de identificación moral cristalizados y alimenta el

desacuerdo entre lo visible y lo enunciable, entre la contingencia de la situación y su proyección imaginaria. Tanto en los primeros relatos de *222 patitos* (2004) como en los reunidos en el volumen rotulado *La hora de los monos* (2012), la ficción se desarrolla siempre en una lengua franca, abierta y liberal, pero a la vez articulada sobre una estilización distinguida y un acabado por momentos soberbio.

Sus historias mínimas se componen sobre una fabulación interrumpida, donde lo imprevisto se insinúa como elemento de extrañamiento y perturbación de lo ordinario en su apariencia homogénea, uniforme o estable. Sus tramas se resuelven en situaciones de ambigüedad inquietante, que delatan la lasitud de los límites imaginarios que separan lo inocente y lo insensato de lo francamente perverso: un chico roba el pelo que la chica que le gusta le hace a la Virgen con la esperanza de que cure a su hermanito, una mujer relata ante sus hijos su intento de suicidio, una mujer paga a un empleado del zoológico para sentir la respiración de un tigre dormido, un elefante muere en un oscuro pueblo de provincia mientras acontece un primer beso, un joven que vive con su padre enfermo y lo abandona para terminar en un solitario pueblo norteño peleando junto a un karateca amateur que vive con su padre paralítico, un hombre que toma antidepresivos atropella a una nena y alucina con una esfera luminosa desde la que una voz le dice algo que no puede recordar.

280

En la misma senda de corrosión que el realismo infame del primer Lamberti, en *Un cementerio perfecto* (2016), Falco acoge deliberadamente en sus ficciones zonas de clivaje conjuradas o clandestinas por el semblante de consistencia de la realidad se cuarteada y muestra sus límites. Sus relatos no se abandonan a la transparencia del agua estancada. Se sumergen, al contrario, en el agua revuelta donde lo insensato cobra paradójicamente sentido. Por ello, su realismo se hunde en lo turbio de las situaciones extremas que comienzan en lo insignificante. Dispone una ficción compuesta sobre formas borrosas y acciones sin causa ni garantía de efecto, cuyo origen remite siempre a esas fuerzas ciegas que actúan bajo la superficie de lo que se muestra como realidad. Indirectamente, desprecia y pone al desnudo tanto la frivolidad del “realismo delirante” como la

puerilidad naif de una vanguardia que languidece ahogada por su propio miedo atávico a la narración. Su obsesión es lo real en un sentido pleno. En razón de ello, apartado de cualquier ilusión pedagógica, insiste en dar cuenta de ese resto inasimilable que se manifiesta bajo la cruda indiferencia de lo real y que corroe desde adentro la causalidad que grava la efectividad del presupuesto populista según el cual “la única verdad es la realidad”. Tanto Falco como Lamberti escriben evitando el viento a favor de la buena conciencia y de la mala fe. Buscan producir un extrañamiento de lo real a partir de un realismo que rechaza, ridiculizándolas, las mezquinas convenciones que contraponen lo popular a lo literario, pero también las que implícita o explícitamente asimilan realismo a etnografía.

5.

281

Si hay un lugar del lenguaje donde la alienación rechina de manera casi insoportable, ese lugar es el nombre. No sólo se presenta áspera e implacable cuando el nombre propio se pierde en una llanura indivisa, como en la extraña historia que el cordobés Pablo Natale narra en *Los Centeno* (2013). También se impone cuando tenerlo implica arrancarlo a un régimen de propiedad preexistente. Como el orden simbólico es constituyente para el sujeto, la lucha por el nombre es siempre un punto nodal en la batalla del significante. La razón es simple: el nombre propio es ese fuego sagrado que no puede ser liberado más que en la artimaña del robo y la profanación, es decir, en el acto sacrificial que desata una alteración en el orden del valor y la propiedad del propio significante.

Mi libro enterrado (2013), la *ópera prima* de Mauro Libertella, describe con rigor ese pasaje. La apariencia inocente de su narrador no debe confundir: desde el comienzo del libro, el que escribe nunca pierde de vista lo que lo margina de la ficción. En el fantasma del nombre se cifran, celosas, propiedades y atribuciones reconocidas en la escritura del otro (su padre, Héctor Libertella), pero también una fuerza celadora que excluye imponiendo la imagen del otro y la estela imaginaria de sus propiedades y atribuciones en el orden de la escritura. El enamoramiento original que

produce el nombre cierra también el horizonte en la autofascinación. En el nombre el otro se presenta como una presencia imborrable. Al tratarse de otro escritor, el valor cambio que en él cristaliza como significación (connotada) pone en escena no sólo una serie de cualidades asignadas a otro cuerpo textual, sino a una cualidad de la posesión misma: el otro es lo que es, es el centro ausente de esa tribu para el cual los demás son prácticamente invisibles. La fantasía enuncia una y otra vez un retorno de la propiedad en el nombre y en la imagen. Es la emboscada de un rodeo simbólico y arrollador:

Quando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella; cuando escribo, lo hago para que él me lea. Esa tarde, mientras camino y pienso en él, paso frente al Varela-Varelita. Por lo general, a esa hora el bar está cerrado, pero ahora hay luces y gente. En la entrada me encuentro con la figura de Héctor resucitado, más joven aún de lo que lo era cuando lo conocí. Es su hijo, Mauro. Le tiendo el libro del padre y le pido: ‘Dedicameló’. (2009, p. 62)

282

—escribe Daniel Guebel en *Mis escritores muertos*. Ante esa mirada cautiva, la posesión del nombre heredado no sólo asigna una propiedad falsa, sino que anula la posibilidad de identificación en la superficialidad de la apariencia. Es una suerte de falso *potlach* que cifra una delegación que está en representación de algo indelegable y reproduce un orden de relaciones heredadas. Todo no se puede tener: romper el blindaje de *objeto endemoniado* que toma el nombre propio exige renunciar, no sólo al peso de sus propiedades, sino también al rédito de sus atribuciones.

“Quien escribe está en destierro de la escritura: allí está su patria donde no es profeta”, podría decir Mauro Libertella citando a Blanchot. El “libro enterrado” (“¿Sabés que etimológicamente Libertella quiere decir ‘Libro para la Tierra’? Ese es el libro que riego todos los días.”, le confiesa Héctor en una entrevista de 1998). Mauro retoma ese supuesto origen etimológico para que ese orden de propiedad tangible que se vislumbra en el pronombre posesivo (“Mi”) tenga finalmente lugar. Cuando en el nombre propio lo que se impone es el Padre, el sacrificio se compone de rituales ambiguos: el padre es ese fantasma a quien la propia escritura desea —a la vez— seducir y aniquilar. *Mi libro enterrado* busca producir ese deslinde más en el plano de la fábula que en el orden de la ficción. El relato no se

organiza lineal y progresivamente hacia la muerte del padre; se teje como un mosaico de escenas que deja entrever una relación atípica en que padre e hijo alternan funciones, deseos, experiencias y frustraciones. A diferencia del chaqueño Mariano Quirós en *Río Negro*, Libertella no produce el distanciamiento con golpes de humor negro y la acidez. Opta por tomar un registro decididamente dramático: no es el relato de un duelo, es el duelo mismo convertido en relato, el padre ante la muerte, con una carga de patetismo, que —a diferencia de lo que ocurre en *Una muchacha muy bella* de Julián López— no propone una extorsión moral sino que expone una sensación ambigua que combina tristeza y alivio. En el plano de la fábula no hay escenas que mancillen de manera excesiva la figura del padre —a excepción de las que describen el grado de egoísmo que se cifra en el abandono y la autodestrucción. Lo que sostiene esa serie de escenas es más bien la promesa siempre incumplida de la comprensión de los actos y las palabras de ese otro que se está muriendo. El realismo de este libro no aspira a describir algo desconocido o inconfesable, sino a abrirse paso a través de la niebla espesa de la incompreensión.

283

El abandono, la enfermedad, el deterioro y la decadencia de la vida no pueden ser disculpadas por la dimensión de la obra. Entre la vida y la obra no hay ecuación compensatoria. El hermetismo entra en tensión con lo abierto y la escena redobla su dimensión dramática. La crueldad del libro no puede ser interpretada como revancha o como afrenta cínica. No es sólo el viejo drama freudiano de la religión del hijo reemplazando a la religión del padre en virtud de un sacrificio. En la duplicación que se abre con el relato de la muerte se elabora a la vez el duelo y la expiación. Lo que está en juego en el subtexto de esta extraña *nouvelle* es algo mucho más opaco: el “esqueleto dramático” de un silencio del que sólo emerge una voz —casi desconocida, casi anónima— que viene a decir “la herencia está acá”. El trauma y los deseos encontrados estrujan la situación pero no consiguen secarla por completo. Hay algo espeso y real que lentamente fluye tras el espejo de la fábula y bajo el velo de la ficción. Tiene la forma ambigua de una excitación, a la vez dolorosa y placentera, que si no se entrega al goce ciego de la escritura es sólo porque todavía está ligada cenitalmente a las

determinaciones del duelo. El narrador flirtea con esta fuerza ambigua y por momentos parece intuir incluso que la transparencia del texto no consigue velarla por completo. Sabe que su ficción no puede configurarse superficial y sencillamente como un “estoy escribiendo” sin antes aceptar que sólo esa fuerza sin nombre determinará al fin su lugar en el nombre propio. La literatura —dice el otro— no es nunca un refugio, “te somete a un continuo de éxtasis y terror”. Allí se agencia su perversión: el oscuro placer con que hace correr una escritura diáfana por una trama que explota con criterio riguroso y eficacia emotiva una zona específica del género: la despedida. El gesto no es menor. Mientras la lógica del género pasa por la teatralización del duelo, el relato de Libertella se detiene estrictamente en los pasos previos en que esa pérdida empieza a ser presentida. Más que un relato sobre lo perdido, es relato sobre lo que está yéndose. En ese presente de continuidad tortuosa se pliega el artificio kitsch que crea un plus empático sobre una situación dramatizada que combina impotencia y lucidez con fórmulas de un extraño lirismo melodramático.

284

Uno no se da cuenta nunca de todo, solía decir Rousseau. Por eso uno nunca es del todo inocente ni del todo culpable por lo que escribe. Que *El invierno con mi generación* (2015) y *Un reino demasiado breve* (2017), las dos *nouvelles* posteriores de Mauro Libertella no alcanzaran ni la densidad lírica ni la intensidad dramática de su *ópera prima*, no es casual. Obedece a la carencia de un núcleo de opacidad en el desarrollo de la fábula pero también a la elección del tiempo y la perspectiva en el orden de la ficción. Son relatos que se componen en la claridad, la transparencia y el “buen sentido” que gestiona la distancia. La ambigüedad desaparece y la certidumbre gana la partida. No se quiebra lo previsible. En *Mi libro enterrado*, como en *Viaje de Omar* de Adrián Savino (2016), el hijo no entierra al padre sino con las contradicciones que lo exponen como un hombre. No puede reconocerse él mismo íntegramente sino en la decepción de su semblante. El relato de la desintegración del padre tiene por objeto una nueva integración. En la desintegración (de la consistencia) del nombre propio la literatura nueva se abre paso como un líquido denso y oscuro que empieza a teñir una corriente de agua clara. En ese “paso”, Mauro Libertella

se apropia de un espacio imaginario que exhibe aún el peso ambiguo de la herencia: un universo de sentimientos encontrados: de admiración y de tristeza, de resentimiento y conmiseración, de enternecimiento y envidia, de pasión y desencanto.

6.

Lo decía Benjamin: nadie es del todo transparente ni del todo opaco para los demás. En los relatos de Carlos Godoy, como en las grotescas fábulas de Julián Urman y la excepcional *Bajo este sol tremendo* (2009) del chaqueño Carlos Busqued, la frase benjaminiana parece confirmarse. La ambigüedad del punto de vista produce consecuencias: la realidad se oscurece, fermenta, se pudre. O peor: decanta indiferentemente hacia lo perverso o lo banal. Tanto *Sugar blueberry, sugar blueberry* (2011), como los cuentos de *Can Solar* (2012) y *La colección* (2013) parecen apuntar a un mismo objetivo: quebrar el mito burgués de la transparencia del lenguaje y la universalidad del saber compartido sobre lo real. En cierto modo, el cuerpo general de esta literatura aspira a convertirse en una suerte de tratado sobre el absurdo de la felicidad y la esperanza que se cifra en esa mitología pueril que se aferra desesperada a la falsa costura de la simbolización. Por esa razón, la poética en que ese programa desmitificador se materializa se constituye, con cierta crueldad y contra todo voluntarismo, en una suerte de realismo envenenado que, contra cualquier programa de sutura, exhibe aquello que resiste a la paranoia de la simbolización.

285

Vale la pena repetirlo: hay siempre algo inquietante e indócil en los relatos de Godoy. Ese “algo” no se reduce a lo esquivo de sus fábulas ni al tajo preciso de su prosa gélida, quirúrgica, limpia de toda impostación literaria y libre de costumbrismo etnográfico. Su carácter perturbadoramente hipnótico surge más bien de la sutil oscilación de una ficción que viborea ambigua entre lo inocente y lo perverso, entre lo dicho y lo insinuado, entre lo familiar y lo enrarecido. La estrategia narrativa, notable ya en el fraseo de *Escolástica peronista Ilustrada* (2007), se aplica con lucidez a un programa de realismo distópico. El pretexto de las fábulas siempre muestra un umbral

de vacilación o incertidumbre donde se insinúan la desolación y el desastre: un hombre descubre la oscura lógica que rige su universo afectivo luego de un accidente cerebro-vascular, una madre de familia lleva a su casa a un indio hostil que mira películas de acción, dos jóvenes carpinteros acosan por las noches a una solitaria mujer gorda, una joven estudiante de medicina reconstruye un esqueleto en la cama de sus padres, unas luces extrañas sobrevuelan el cielo de un recóndito pueblo de provincia, un mogólico que colecciona chatarra es asesinado en un robo, un joven estudiante de provincia intercambia correos con sus padres mientras estudia el comportamiento de las cotorras australianas.

286

Pero el valor reactivo de la literatura de Godoy no deriva sólo de lo insólito de las fábulas narradas sino del fondo oscuro y ambiguo del que aquellas emergen en su banalidad o en su sordidez. Su potencia deconstructiva radica en la singularidad de su régimen de ficción. Son el tono frío y la sintaxis minimalista las que crean el verosímil que consigue instalar la sospecha de un doble fondo del relato que cuarteo el orden de lo previsible y enturbia los contornos de lo preconcebido. En vez de cerrar el relato, la letra tiende más bien a abrir el sentido. En función de eso, los relatos de Godoy narran la historia infectando siempre la ficción con extraños silencios que, más tarde o más temprano, se vuelven aun contra lo relatado y empiezan a insinuarse como umbrales, como grietas por donde, contra cualquier conjuración lingüística, asoma siempre el veneno letal de lo extraño. Esas fisuras se abren de diversos modos y en diversos espacios: a veces en un detalle o en un carácter curioso, a veces en una celosa descripción de una escena menor, a veces en una voz inquietante que brota en un borde de un relato de pulsión deliberadamente opaca. Bajo esa opacidad anida el desastre, la estela de lo desestabilizador que se resiste a cualquier mallado en el lenguaje: aquello que se desmarca del horizonte de lo conocido.

La ficción realista de Godoy trabaja sobre un horizonte de perversión. Su claridad y concisión operan un enrarecimiento que alteran la lógica de la representación. Están ahí para dar lugar a la ambigüedad y la vacilación precisamente ahí donde se presume la concurrencia del sentido.

No se trata de una mera denuncia de las limitaciones del lenguaje; es más bien una insistencia en la intuición de que la experiencia sensible se abre a nuevas formas ahí donde la opacidad empieza a hacerse presente. De ese modo, el narrador rompe con el señuelo voluntarista de un lenguaje funcional que, en la mitología burguesa, se articula sobre dos niveles que a su vez sostienen entre sí relaciones de mutua implicancia: el imaginario y el simbólico.

En el orden imaginario, la narración de Godoy opera abriendo y desdoblado las relaciones en grados crecientes de perversión o sublimación. Textos como “Erasto”, “Examen de anatomía” o “La colección” modelan mundos simples, volubles, permeables pero no por ello transparentes; son, al contrario, mundos que insinúan tantas capas de sentido como las que anticipa la alegoría de las cotorras australianas de *Sugar blueberry, sugar blueberry*. La fabulación organizada en el régimen de la coartada: lo narrado y lo insinuado están ligados por una relación de identidad en negativo. El relato adquiere atractivo y densidad alimentando una sospecha que poco a poco se va volviendo intolerable: el sentido es una sombra distanciada de la imagen en la pared de la caverna. En el régimen de la ficción la advertencia coincide irónicamente con la confesión de parte: “Ojo: el sentido no está en lo que estás leyendo; pero tampoco es seguro que esté en lo que crees leer a través de lo que estás leyendo”. Como el sentido y la ficción jamás se encuentran en el mismo plano, lo que se estimula en este proceso es la propia imaginación del lector que alimenta las insinuaciones de la ficción con sus propias figuraciones perversas y fantasmas conjurados: si el sentido que prevalece es casi siempre el más retorcido, el más tortuoso, el más misántropo es por obra y gracia de la lectura. Por definición y por naturaleza, lo realmente extraño está siempre fuera del texto.

287

La ficción de Godoy se aparta pues con calculada deliberación tanto de los recursos sensibleros del progresismo como del lenguaje tilingo de la corrección formal. Pone al lector ante el rostro de sus propias sublimaciones. Se carga de una aspereza oscura que complica la lectura relajada. El sentido de esa carga es rigurosamente político: los propios textos de Godoy constituyen ellos mismos una colección de elementos

disfuncionales, malogrados o en abierta disonancia respecto del sistema de transparencias e identificaciones que precinta el orden social. La medida de su opacidad es estrictamente proporcional a la resistencia política que las ficciones ponen a una integración compasiva y excepcional. Esa resistencia, que se afirma como una obstinación inhumana, acontece con una arbitrariedad calculada pero a la vez incomprensible. La causa es prácticamente irremontable: así como las cotorras australianas “deciden su forma de participación en la realidad” (GODOY, 2011, p. 35), lo real dispone de sus taras y sus fantasmas para dislocar el sentido convencional de la fabulación realista. Parafraseando la ocurrencia de Nicolás Rosa, en el espacio imaginario de esta ficción todo sucede entre las cenizas y el pálido fulgor.

288

En el plano simbólico, el mito burgués de la transparencia y la universalidad se encuentra con sus propios límites al enfrentar esta extraña ficción que desprecia las “virtudes” de la comunicación natural en que se declina oficialmente la Psicología del Amo: esa forma de la arrogancia que se funda en el derecho a fundarse como sujetos tomando al lenguaje como un útil y tratando al otro como objeto de una pedagogía que, en un mismo ademán, lo describe y lo condena. En el realismo infame, en cambio, el lenguaje está deliberadamente desplazado, fuera de escala, en disfunción, malogrado, roto. Las frases dicen lo que dicen, lo que cuentan, pero a la vez se obstinan en poner en escena la intensa reverberación de un no-dicho que desencadena la proliferación errática de sentidos nuevos. Esa obstinación es política: si el lenguaje es claro y transparente sólo en la medida que se conforma en el consenso y la estereotipia donde se afirma la auto-legitimación de las categorías constituidas para validar su sentido como universal y necesario, la infamia programática empuja deliberadamente su transformación redefiniendo el proceso de significación como una forma sublimada de recelar del desastre.

7.

Que en un contexto de penuria imaginativa y tendencia a la celebración costumbrista una propuesta gentil de realismo discreto y “literatura de

provincia” haya pasado —a los ojos de una crítica de nostalgia modernista (SARLO, 2012, p. 201-205)— por una novedosa “alta” literatura, no es motivo de sorpresa. Pero que, en una escena políticamente hegemonizada por poses de perfil progresista, un proyecto literario opte por enrolarse —de manera deliberada y contra todo oportunismo— en lo que el irónico Carlos Godoy bien ha caracterizado como “realismo de derecha”, es algo que merece ser destacado. La narrativa de Selva Almada hace pie en ese riesgo de honestidad para definir su legítima inscripción en el campo literario contemporáneo. Se trata, vale aclararlo, de una inscripción calculada y estrictamente circunscrita al plano de las intervenciones estéticas; porque en el orden de su definición política cultural —tal y como lo prueba *Chicas muertas* (2014)— la colocación de Almada alimenta un siempre semblante de consistencia humanista y progresista. La contradicción es sólo aparente: como bien señaló Sartre en *El idiota de la familia*, no son pocos los autores que se ciñen sobre esa paradoja de la vida burguesa donde lo vivido se desarrolla manera paralela y contradictoria a los contenidos ideológicos que emergen de sus propias obras.

289

En *El viento que arrasa* (2012), Almada teje una ficción sobria y con objetivos claros. La prosa es limpia, llana, de una economía franciscana y una legibilidad extrema. Su objetivo es no complicar la lectura sino más bien propiciarla haciendo entrar al lector en una trama sencilla y ralentizada, que se estira y languidece como una promesa postergada. La narración se afirma sobre una técnica de precisión rigurosa, cuyo objetivo es múltiple: consolidar el verosímil, concentrar el sentido e invisibilizar el procedimiento constructivo. La aridez de un escenario inhóspito y hostil (recorte que, al mismo tiempo, sutilmente, aísla y magnifica la escena), la reducción de los personajes al comienzo de cualquier lenguaje (dos pares mínimos), el breve lapso temporal de la trama, llevan a pensar tanto en William Faulkner como en Carson McCullers. Pero el imaginario y el signo de la fábula, el estilo lacónico y diáfano, y aún el efectismo de algunos de sus remates narrativos, no dejan de remitir más bien a Flannery O’Connor y a François Mauriac.

Sin embargo, y frente a lo que suele ocurrir por ejemplo en *Los violentos lo arrebatan* (1960) de la autora norteamericana, en *El viento que arrasa* la violencia no aparece nunca como esa pulsión primitiva y brutal donde anida siempre la sombra de una rebelión. Muy por el contrario: es una fuerza sometida, dócil, domesticada. Esa sumisión crónica que también puede leerse en la áspera fábula de *Intemec* (2012) frustra —siempre por defecto— las propias expectativas de la tensión dramática que se simula en la trama: en una literatura donde la ficción es subsumida a la fábula, donde la historia queda atrapada entre el mandato social y el designio divino, no hay lugar para el acontecimiento. Los personajes de Almada se hunden mansamente en la impotencia de ser (Pearson y Bauer) o en la obediencia a un destino de delegación (Tapioca y Leni): no llegan a concretar su porvenir más que como un mandato que los trasciende. El destino —ese viento que realmente arrasa— se naturaliza y afirma la imagen de un mundo donde las vidas coagulan en la consistencia de la condena y se ahogan en la impotencia y la resignación: las fuerzas que los arrasan siempre exceden sus propias fuerzas y lo que con ellas se resigna es el derecho a la historia.

290

No hay presunción de inocencia: la propia escritura de Almada corporiza conforme y coherente ese imaginario fatalista. Su adopción de una tercera persona ceñida a una prosa de ascetismo riguroso, de pulso macilento y monótono, para la peregrinación de la linealidad resignada del relato (tímidamente interrumpida por algún recuerdo o algún sermón de ternura voluntarista), obligan a pensar en cierta empatía con la fábula. No hay en ella lugar para el deseo, el desborde o la transgresión. Hay, en cambio, un empleo sencillo y eficaz de la lengua que se esfuerza por hacer prevalecer la fábula. El relato arrastra los destinos como el sermón de Pearson la atención de los creyentes. Y el imaginario que la fábula plantea se ratifica en la caricaturizada escena de la pelea de Pearson y Bauer tras el furioso temporal: no se pelea para ganar sino para justificar la derrota, para sostener un personaje ante el que se deja convencer (Tapioca) y ante la que, sin estar convencida, lo mismo se deja llevar (Leni). Lo que arrasa la historia es pues una fuerza que los trasciende y por la que el destino se les impone fatalmente como naturaleza.

En *Ladrilleros* (2013) Almada ratifica hábilmente su senda. En términos de estilo se apoya en los rasgos sobre los que se celebró a su *ópera prima*. Tomando riesgos que su ficción sortea con felicidad desapareja — como ha demostrado Patricio Pron, en lo que se refiere a la construcción verosímil de las voces de sus rústicos personajes—, “vuelve a poner en escena su mundo propio”, pero esta vez desde el punto de vista inverso. La novela está enteramente atravesada por la violencia; pero esa violencia es la de una rebelión inútil que se manca siempre en el sin sentido: o es una violencia injustificada y caprichosa (un tajo en la garganta luego de dos balazos letales), o es una violencia injustificable, un vicio de carácter que se trae en la sangre y se hereda como el oficio y los enemigos (lo que se evoca es una continuidad entre una naturaleza y un destino). La historia está determinada y la predestinación naturalizada. Como el paisaje rústico en que se inscribe el relato, los personajes son lo que son (“de tal palo tal astilla”) y nada consigue cambiarlos. La violencia social se poetiza bajo el halo sacralizante de la “esencia”. La coartada idealista se articula patéticamente en el tono entre elegíaco y evocativo que el delirio impone a los monólogos de los que agonizan, pero también en la pasividad con que los personajes cuajan en su propia alienación. Tanto Miranda y Tamai como Pajarito y Marciano están condenados de antemano. Cual cuchilleros de Borges, se justifican sólo en la rivalidad (es decir: en el persistente odio del otro). Lo demás adquiere en consecuencia ribetes accesorios: el amor, el sexo, el trabajo, la amistad y el juego no hacen mella en la destinación. Están ahí para definir la densidad de la herencia y la trascendencia del duelo. El enfrentamiento no es una lucha por el reconocimiento. No traza solución dialéctica. Es un rito sacrificial en que cada uno es víctima y victimario, sujeto y objeto de la expiación. Por eso, la antinomia se balancea indemne, a lo largo de la novela, como sanción de lo irreversible.

Ladrillos y vestidos de novia afirman, en última instancia, la misma determinación vital. La épica del duelo honesto y transparente (no hay nunca entre los antagonistas traiciones, bajezas o artimañas espurias) se replica geológicamente en el sacrificio y la abnegación de las mujeres (francas, fieles, comprensivas) en pos del sostén y la perduración de la vida

familiar. Es una ficción calculada: la violencia está siempre concentrada al interior de la propia clase y justificada como defensa de la familia. Es un flujo destructivo e incesante que se hereda y se ejerce, rencoroso, como resaca de un destino naturalizado de desamparo, impotencia y resignación. El crimen es un crimen perfecto: se cierra y se superpone con el ajusticiamiento.

En efecto, la novela presenta una historia de conjuro y violencia sin redención, que desde un presente absoluto exorciza toda posibilidad de transformación real e implícitamente busca ejemplificar la gravitación irrevocable de un *telos* ahistórico de la propia historia. En función de eso, la narración se cierra donde se abre en el ruido blanco que pliega el juego y el sacrificio. Es creer o reventar. El régimen del relato se sobreimprime en la circularidad de la parábola y confirma su notable consistencia ideológica: el “fin de la historia” se estructura siempre como evangelio y se traviste oportunamente de “buena nueva”.

292

8.

Hay pues dos modos fundamentales de producir una política literaria con aspiraciones singulares: apostar por una literatura de valor asertivo (que disponga una colocación precisa), como lo hace Selva Almada, u optar por una literatura de tenor interrogativo (y así transformar la propia ficción en el signo de esa opacidad histórica que se vive como subjetividad). Con *El amor nos destrozará* (2012), el tucumano Diego Erlan se inscribe en esta última tendencia, situando el núcleo de su narrativa en esa espinosa donde se cifra la alienación contemporánea.

El primer rasgo saliente de esta rara novela de iniciación que, como *Cielos de Córdoba* de Federico Falco, más que enseñar algo, busca conjurar su carga neurótica: presenta una fabulación que insiste en ir siempre en busca de un (otro) comienzo perdido, si no irrecuperable. La forma que asume la pérdida hace presumir un trauma. La característica saliente de esta ficción realista es su singularidad constructiva. Está estructurada como un

hormiguero: un conjunto monticular y complejo de túneles, pasajes y conductos producidos en la tierra suelta que cubre la superficie de otro conjunto, más complejo e intrincado, que se extiende de manera subterránea. Lo que habla en ella es la herida abierta por un duelo no realizado. El relato emerge como desde dentro de una bolsa negra que promete y a la vez recela la regresión. La fábula trabaja en efecto con la huida y el retorno; la ficción condensa en una dialéctica inmóvil. Desde la página inicial rompe la identificación entre el relato y sus voces. Aunque el narrador es el mismo y enuncia siempre en primera persona, la trama no es asignable a un único estado y punto de vista. El procedimiento encauza la ficción en un régimen ambiguo, que trastorna la lógica progresiva e inscribe el relato en el régimen de la perturbación. Una poética de la regresión licua al mismo tiempo toda posibilidad de delimitación precisa entre la escena del relato y la escena de lo relatado. La fluctuación funde los emplazamientos y abre pasajes en las tres dimensiones del relato (espacio, persona y tiempo). “Quiere acordarse” y “Quiero acordarme” agrietan la consistencia y llevan la ficción a un plano en que el personaje es otro y el mismo, el tiempo es pasado y presente, y el lugar está siempre desplazado. En efecto, el narrador y lo narrado están siempre en otra parte. El primero llega a la escena y se apropia de la primera persona que a su vez se apropia de su función.

Paradójicamente, el que “quiere acordarse” no puede evitar acordarse. La memoria es una especie de fatalidad recurrente. En el flujo continuo de los pasajes, los tiempos y los espacios se acortan abruptamente (a veces en una sola frase que hace de puente) y la escena del relato no termina de abandonar la mirada del niño ni de materializar la distancia de la rememoración. Allí el narrador aparece superpuesto de manera tal que da lugar a una doble contaminación (que eventualmente afecta el verosímil realista que sostiene el relato): en algunos, el narrador-niño exhibe sorprendentes rasgos de madurez; en otros, la perspectiva del narrador-adolescente se ve preñado de infantilismos. Es el costo que paga una apuesta narrativa que procura rasgar la consistencia misma de la ficción abriendo en ella una nueva dimensión. El que quiere acordarse no es el chico que cierra los ojos ni es el adolescente que busca un sentido en una cinta de Joy

Division. Es otro: es el que se tapa los oídos, el que se satura de ruido para negarse la escucha: el monstruo que se crea y recrea sobre una infancia condensada en el trauma y una adolescencia signada por el desastre.

La inexplicada muerte de la hermana (por la que late sin dudas la sombra de un deseo incestuoso) durante unas vacaciones en La Pampa es el tabú que pulsa la intriga. A lo largo del relato, los efectos de lo silenciado liman gradualmente la funcionalidad de la estructura familiar. El adolescente no puede hacer pie en esa rutina de degradación que sus padres le heredan en la forma de traumas, miedos y tabúes. La alienación marca sus relaciones sociales, sus experiencias y las condiciones mismas de su aprendizaje afectivo, intelectual, amoroso o sexual. En un contexto signado por tal degradación, es incapaz de rebelarse porque no se reconoce siquiera en su propia voluntad. Ve en los otros seres despreciables, reducidos a la humillación y a la miseria; pero no es capaz de verse él mismo humillado por la situación. Su percepción del mundo está claramente mutilada: muestra los rasgos mudos de una ruptura del contacto personal, una indiferencia afectiva ante las reacciones y los humores, una ruptura de los lazos de socialización efectiva y una significativa retirada del lenguaje que decanta en apatía e indolencia.

294

En esta novela familiar todo confabula para acentuar el silencio. O, mejor dicho, lo que en él amenaza emerger. Erlan sigue la táctica marcada por el nuevo realismo: eludir la narración directa, establecer la sospecha bajo la técnica de la insinuación. La pequeña sociedad dañada vive su cotidianeidad de manera asfixiante, obstinada en negar la pérdida que marca su propia historia, aterrorizada ante la posibilidad de su retorno. Y al no poder proyectar de manera directa su realidad (sus conflictos y contradicciones), la refleja indirectamente a través de mitos que la excusan, la justifican y la idealizan en la mascarada endeble de “lo pasado, pisado”. El silencio marca la educación del niño (en quien la pequeña sociedad sobreimprime sus miedos, sus tabúes, sus culpas) y es el signo de una experiencia arruinada por la pérdida: “No puede verse un carajo. El pozo es profundo y hay silencio. Y el silencio es ruido. Y más allá del silencio está el pasillo y la oscuridad y el recuerdo de una mano perdida en el parqué sucio

de una habitación, de una casa, de una vida que ya no está”. Es el revés de trama de la negación a la escucha con que el padre resigna su función y su lugar. Y es también, sintomáticamente, el gesto con que el narrador acepta ser caracterizado (“—Entonces tiene que llamarse Mudo —dijo Simón. Me gustaba el nombre”) (ERLAN, 2012, p. 161).

Como en la narrativa de Quirós, de la sordera a la mudez, el silencio se sobreimprime en el ruido blanco que camufla los pasajes y hace de la disfunción un procedimiento estético desnaturalizador que da lugar a desdoblamientos y desidentificaciones. Como el fusilado que vive, el narrador es “el mudo que habla” (esto es: el que todavía se escucha), un sobreviviente que atraviesa tiempos, espacios, formas y estados de la imaginación. El recuerdo, el sueño, el delirio, la interpretación y el testimonio son manchas en el silencio que sólo ve quien, desde su condición heterotópica, asume el contenido trágico de la historia real y refuta de plano toda ingenuidad: no hay forma de volver a casa, no hay otro retorno que el de lo reprimido.

295

9.

Si, como dice Adorno, un pensamiento estético es aquél que es fiel a la opacidad de su objeto, en su antihistoricismo, el nuevo realismo describe la experiencia poshumanista del pensamiento sobre lo real en su condición más desoladora y más auténtica. Su contenido de verdad nunca es positivo; es, al contrario, el de una magnitud negativa. No se aplica a distinguir el lugar de la verdad por venir, sino a perturbar su asignación en el presente a desde una ruptura radical con sus convenciones.

Escritos en una prosa seca y hostil, despojada de floreos ornamentales, tensada sobre una sintaxis facciosa pero nunca sencilla o meramente casual, sus textos articulan siempre como una ficción calculada. En esa estrategia práctica se inscribe la política de la insinuación con que los nuevos realismos desenfocan y vuelven aberrante la propia materia de sus relatos para desarticular las convenciones que limitan su horizonte de

previsibilidad y de afecto. Pero también se inscribe allí la deliberada elaboración de esas atmósferas de opacidad que vuelven absurda toda ilusión de estabilizar los sentidos. Su fabulación suspendida, ajena a toda épica sensiblera y a todo golpe de efecto, constituye una suerte de revuelta primitiva que no busca conjurar la incertidumbre. La asume, más bien, como parte plena de lo real resistente a la simbolización. Pero al mismo tiempo no deja de reconocer la fantasía ideológica que condiciona su propia potencia política: “Todo esto no existe. Es imaginario puro. / Puro y duro, puro y duro, puro y duro.” —apunta, con aspereza insolente, el poeta Martín Rodríguez en *Ministerio de Desarrollo Social* (2012).

296

Nada sale de la nada. Los antecedentes de esta literatura emergente bien podrían rastrearse en las narraciones marginales y deliberadamente opacas de Mario Levrero, donde la literatura se trama como un arte de la hipnosis, como un descenso a los diferentes estratos geológicos de la consciencia y su escritura. En sus mejores momentos, su potencia es tan hipnótica como corrosiva. Se afirma en una abierta disposición a producir un trance hacia una imaginación de profundidad ahí donde se presume la transparencia de lo superficial y a materializar instancias de opacidad arbitraria y puntos ciegos ahí donde la ilusión óptica e ideológica cuenta con la certeza naturalizada de lo conocido. Es un realismo infame porque no se afirma en la charlatanería de un lenguaje encantador ni en un modelo grillado en un régimen de tipificaciones. No busca justificarse por sus artificios de experimentación ni por el prejuicio de un valor testimonial. La legitimidad de su apuesta arroba, al contrario, en su deseo de dar forma y lugar a un enigma sin solución teleológica.

No hay resguardo de las fuerzas extrañas. Sublimar su irrupción en las zonas ciegas del realismo es cerrar los ojos ante esos momentos en que Saber confiesa su impotencia. Es hundirse en las propias mentiras. La nueva generación de narradores examinados anteriormente no se presta a la tontería. La suya no es sólo una mera opción estética; es la forma descreída de una intervención (política) en lo real de un pensamiento de intemperie que se subleva contra el autoritarismo de las ideologías de la consistencia y las identificaciones. Su proposición implícita es tan simple como

desoladora: no sabemos lo que ignoramos, pero tampoco sabemos lo que sabemos. No hay forma de volver a casa; pero tampoco hay manera de salir de ella. Lo inútil, lo estúpido, lo canallesco es aferrarse a esa certeza para plegarse mansamente a la indiferencia cínica del hedonismo consumista, o aferrarse militante, religiosamente al necio fundamentalismo de un lenguaje heroico hipotecado a una ilusión de transparencia y a un señuelo de oficio instrumental.

REFERENCIAS

- ALMADA, Selva. *El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- _____. *Intemec*. Buenos Aires: Los proyectos, 2012.
- _____. *Ladrilleros*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- _____. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House, 2014.
- BITAR, Francisco. *Tambor de arranque*. Rosario: Municipalidad de Rosario, 2012.
- _____. *Luces de navidad*. Santa Fe: UNL/Espacio Santa Fe, 2014.
- _____. *Acá había un río*. Córdoba: Nudista, 2015.
- _____. *Teoría y práctica*. Buenos Aires: Tusquets, 2018.
- BUSQUED, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- ERLAN, Diego. “Manifiesto de la incertidumbre”. *Alba magazine*, n° 14, París, 2011.
- _____. *El amor nos destrozará*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.
- _____. *La disolución*. Buenos Aires: Tusquets, 2016.
- FALCO, Federico. *222 patitos*. Córdoba: La Creciente, 2004.
- _____. *La hora de los monos*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- _____. *Cielos de Córdoba*. Córdoba: Nudista, 2013.
- _____. *Un cementerio perfecto*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- GAITERI, Sergio. *La vertiente*. Córdoba: Nudista, 2013.
- GODOY, Carlos. *Sugar blueberry, sugar blueberry*. Buenos Aires: Mancha de Aceite, 2011.
- _____. *Can solar*. Bahía Blanca: 17grises editora, 2012.
- _____. *La colección*. Buenos Aires: Los proyectos, 2013.
- _____. *La construcción*. Buenos Aires: Momofuku, 2014.
- GRANIZO, Mariano. *Hombres hechos*. Bahía Blanca: 17grises editora, 2008.
- _____. *Días de gracia*. Bahía Blanca: 17grises editora, 2017.
- GUEBEL, Daniel. *Mis escritores muertos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal, 2018.
- LAMBERTI, Luciano. *El asesino de chanchos*. Buenos Aires: Tamarisco, 2010.
- _____. *Los campos magnéticos*. Buenos Aires: China Editora, 2013.
- _____. *La casa de los eucaliptos*. Buenos Aires: Random House, 2018.

- LIBERTELLA, Mauro. *Mi libro enterrado*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- _____. *El invierno con mi generación*. Buenos Aires: Random House, 2015.
- _____. *Un reino demasiado breve*. Buenos Aires: Random House, 2017.
- MARTÍNEZ, Fabio. *Pibes suicidas*. Córdoba: Nudista, 2013.
- MILNER, Jean-Claude. *El periplo estructural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- MORETTI, Franco. *Opere mondo*. Turín: Einaudi, 1994.
- NATALE, Pablo. *Los Centeno*. Córdoba: Nudista, 2013.
- QUIRÓS, Mariano. *Río negro*. Buenos Aires: Gárgola Ediciones, 2011.
- _____. *La casa junto al tragadero*. Buenos Aires: Tusquets, 2017.
- RODRÍGUEZ, Martín. *Ministerio de Desarrollo Social*. Buenos Aires: Determinado Rumor, 2012.
- RONSINO, Hernán. *Te vomitaré de mi boca*. Buenos Aires: Libris, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- SAVINO, Adrián. *Viaje de Omar*. Córdoba: Nudista, 2016.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- _____. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011.