

FANTASMAS EN CARNE VIVA NARRATIVA ARGENTINA JOVEN

por Elsa Drucaroff

Cuando bajé la vista estaban al lado mío. (...) Tiempo y lugar eran los adecuados para la cita: las horas muertas de la alta noche, la intersección de las calles indistintas de Buenos Aires y Puerto Argentino. (...) caminé entre ellos por la vereda en la que sólo mis pasos resonaban. (...) Volvieron a aparecer los autos al llegar a Rivadavia. En las dos cuadras que hicimos por la avenida, ninguno de los conductores pareció asombrarse por la extraña patrulla de soldados muertos que recorría la ciudad vacía. Quizás, como yo, ellos tampoco habían creído en el cuento del final de la guerra.

-Escucháme, porteño, ¿vos sabés lo que es el infierno?
-Sí –asentí vehemente-. No te quepa duda. Puedo escribirte un libro.
-El nuestro es distinto. De lo que sufrimos en vida nos desnudamos para cruzar nadando al otro lado. Lo que recordamos lo recordamos sin dolor. Pero hay uno que cruza con nosotros. El de ustedes. El de los que siguen vivos.

Carlos Gamerro, *Las islas*.¹

I. La estética

En una Argentina que se cae a pedazos, una nueva literatura existe y palpita. Casi nadie lo sabe, casi nadie lo lee, pero mientras tanto se escribe, y muy bien, poesía y narrativa. Este trabajo va a ocuparse de narrativa: ¿qué se escribió en la última década? Nuestro *corpus* se forma con narradores nacidos después de 1960 que empezaron a publicar después de 1990.

¿Por qué considerar “nuevos” o “jóvenes” a un grupo tan grande de escritores, que oscilan hoy entre los cuarenta y los veinte años, alguno de los cuales (muy pocos) son, incluso, conocidos? Porque hay un quiebre que separa varias generaciones de un lado y varias generaciones del otro. El quiebre tiene fecha: 1976. Vamos a leer lo que escriben quienes entonces eran niños o ni siquiera habían nacido. Es un punto de partida, nada más. Un comienzo de agrupación para que en un paso posterior puedan trazarse diferencias.

Con importantes excepciones, la estética predominante discute el realismo. Se trata de una discusión con matices que es importante empezar a precisar, porque sospecho que en ellos están las claves de un nuevo lenguaje. En muchos casos se apela a referentes cotidianos, por ejemplo al mundo y al lenguaje de los medios masivos de comunicación en *La asesina de Lady Di*, de Alejandro López, *El Caníbal* y *El bailarín de tango*, de Juan Nicolás Terranova, en algunos relatos de *Zaira y el Profesor*, de Betina Keizman, de *Hoy temprano*, de Pedro Mairal; o a acontecimientos políticos en las novelas de Carlos Gamerro, en *Memoria falsa*, de Ignacio Apolo, *El grito*, de Florencia Abatte, *Aún*, de Mariano Dupont, *Dos veces junio*, de Martín Kohan, y otros.² Pero casi siempre se trata de un no realismo con grietas realistas, o de

¹ Carlos Gamerro, *Las Islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998.

² Alejandro López, *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003. Juan Nicolás Terranova, *El Caníbal*, Buenos Aires, Ediciones Del Dragón, 2002 y *El Bailarín de Tango*, Buenos Aires, Ediciones del Dragón, 2003; Betina Keizman, *Zaira y el profesor*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999; Pedro Mairal, *Hoy temprano*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001; Ignacio Apolo, *Memoria falsa*, Buenos Aires, Atlántida, 1996; Florencia Abatte, *El grito*, Buenos Aires, Emecé, 2004; Mariano

un realismo agrietado. En diferentes grados, en la escritura casi siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite al fantástico (*El núcleo del disturbio*, de Samanta Schweblin³), otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura, o al juego que roza la parodia, o –como en *Las Islas*, de Gamberro– a un imaginario desorbitado que proviene de la ciencia ficción.

Paradójicamente, tanto exceso prescinde de entonaciones trágicas o solemnes. ¿Acaso hay alguna urgencia? “Hoy nadie protagoniza nada y parecería que esa vacancia se prolongará indefinidamente”, comenta Eduardo Muslip, y piensa en que los escritores de su generación son invisibles. Sí se recurre a menudo al humor. Y se escuchan con mayor frecuencia ecos de Hebe Uhart, César Aira, Fogwill o Marcelo Cohen, que de las poéticas consagradas en los años ‘70.

El entorno quieto tiene no obstante una ventaja estética: la denuncia exasperada, la solemnidad, suenan huecas. “Ya no existen presiones ideológicas que lleven a encarar determinados temas. Nos hemos librado simultáneamente de dos tipos de censura: de la mordaza de la dictadura, pero también de la autocensura de las buenas intenciones”, dice una escritora de otra generación, Ana María Shúa. Esto da frutos: “variedad muy grande de poéticas y cierta libertad respecto de los géneros”, registra en los nuevos Noé Jitrik.⁴

Es difícil ser trágico en un entorno detenido y resignado, es difícil ponerse serio y solemne cuando el mundo no ofrece nada seguro donde apoyarse. Es difícil ser realista cuando se trata de contar un presente sin raíces donde sin embargo el pasado acecha (ese pasado inimaginable, detrás de 1976) y la realidad huidiza, insegura, está suspendida en la nada.

Ésa es la hipótesis: el pasado acecha a estos escritores nuevos. Pesa, acecha y atormenta. Como en el gótico, donde “el pasado es el rostro del tiempo que más peso tiene”⁵.

II. Cuentos de fantasmas

“No, viejo, a mí no me joden. El mundo tiene veinte años”, porfía un personaje de *Memoria Falsa*, de Ignacio Apolo. Es la edad que tiene él. La novela es de 1996, el mundo nació en 1976. Lo de antes, imposible imaginarlo. Con otra edad, “Laurita de Apuba” es una ex militante que salió –mágica, como un espíritu– de su fortaleza, para encontrar en la ciudad al hijo de 20 años que le arrancaron. Ella tiene otra versión: “El mundo había desaparecido o yo me equivocaba, o había desaparecido yo del mundo”.

La narrativa que jóvenes escritores y escritoras están haciendo en Argentina durante los últimos diez años se pregunta cosas así, pone en cuestión el estatuto elemental de la existencia. Incluso *La traducción*, de Pablo de Santis, o *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez,⁶ policiales deductivos (género de la “verdad” por excelencia), solucionan

Dupont, *Aún*, Buenos Aires, Emecé, 2003; Martín Kohan, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

³ Samanta Schweblin, *El núcleo del disturbio*, Buenos Aires, Destino, 2002.

⁴ Entrevistas realizadas a Ana María Shúa y a Noé Jitrik en mayo de 2004, con motivo de la preparación de una nota para la revista cultural de *Clarín* (“Qué escriben los jóvenes”, *Eñe*, I, 33, Buenos Aires, 15 de mayo de 2004) que este trabajo retoma y amplía.

⁵ María Negroni, *Museo negro*, Buenos Aires, Norma, 1999.

⁶ Pablo De Santis, *La traducción*, Buenos Aires, Planeta, 1998; Guillermo Martínez, *Crímenes imperceptibles*, Buenos Aires, Planeta, 2003.

los asesinatos con una lengua fantástica, como De Santis, o con un sutil grado de incertidumbre, como Martínez, que aunque acumula con ritmo atrapante hecho sobre hecho, se contradice desplegando teorías sobre la inconsistencia de la verdad y de las cosas, o justifica este diálogo:

“-Alguien que trepa desde atrás y lo ataca en la oscuridad... Parece la única posibilidad razonable. Pero no fue lo que vimos.

-¿Usted se inclina por la hipótesis del fantasma? –dije.

Para mi sorpresa, Seldom pareció considerar seriamente mi pregunta y afirmó lentamente, con una leve oscilación del mentón.

-Sí, entre las dos prefiero por ahora la hipótesis del fantasma.”

Sombras en pena que no logran enterrarse, pasiones derrotadas. Herencias de un pasado que estos escritores no vivieron pero los marca, que aparece a veces explícitamente, muchas otras agazapado, aunque cuenten otra cosa.

No es casual que de uno de los libros con lenguaje plenamente realista, *El grito*, de Abbate, puedan extraerse citas como éstas:

“La realidad nos denigra. Todo es ilusión y humo. Una vida que no es vida, el presente que está en otra parte...”

“Me pregunto si en un tiempo donde no hay en ningún lado un lugar confortable, la intemperie no sería quizás una forma de salvación, un espacio en el que el cuerpo y sus sombras podrían por fin tratar de fluir, aun entre objetos desechos a punto de borrarse, aunque rondara el horror desbaratando casas, barrios, ciudades, y sólo quedarán los contornos, el polvo de los días y los muertos en torno a nosotros, como reclamamos...”

El particular desamparo que supone vivir entre fantasmas, pegado al pasado, que *El grito* denuncia desde una trama inmersa en la realidad argentina, aparece en muchas obras, no como reflexión: *literalizado*.

“Una de las formas que adopta la memoria es un género que, aunque reconoce raíces en nuestra tradición, trae también una novedad muy importante: es la narrativa de horror”, opina Shúa, atenta lectora de los nuevos. Podría decirse que muchos escriben cuentos de fantasmas. Uno de los temas fuertes de los relatos de *Playa quemada*, de Gustavo Nielsen, es el de los muertos que no están muertos. Varios cuentos de *Marvin*, del mismo autor (“En la ruta”, “Cinta de Moebius”, “Las primeras cincuenta mascotas de la tierra”) son historias de fantasmas.⁷ El entrañable fantasma de la señora Brum atormenta con su ausencia a la narradora de “Rata paseandera”, de Patricia Suárez (*Rata paseandera*). *El calígrafo de Voltaire*, de De Santis, dibuja mundos fantasmáticos.⁸

En otras obras, en cambio, nada evidente remite al gótico. Pero si por ejemplo encaran explícitamente el pasado político, éste es un fantasma en carne viva. *Aún*, de Mariano Dupont, condensa esta presencia en el adverbio temporal del título. La escritura retoma obsesionada, una y otra vez, la imagen del amigo desaparecido que aún camina, habla, aún hace y hará ocurrir aquellos días previos a su secuestro, aquellos días en los que el que recuerda dejó de ser amigo para ser ¿involuntariamente? delator. En la insistencia constante y circular del pasado se filtra el gótico. Nada en la trama de la novela es sobrenatural, sin embargo la

⁷ Gustavo Nielsen, *Playa quemada*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994 y *Marvin*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

⁸ Patricia Suárez, *Rata paseandera*, Rosario, Bajo la luna nueva, 1994; Pablo De Santis, *El calígrafo de Voltaire*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

escritura se vuelve terrorífica, es ella misma sombra que retorna, como el amigo insepulto. La torturada sombra que tortura.

La asesina de Lady Di, de López, termina así: “Pero ella no sabía o no se acordó que las mellizas Hóberal u Hoberol (...) volvemos para hablar hasta después de muertas”.

El final nos explica que la voz que narró era la de un fantasma, un espectro que acaba de lograr nada menos que lo que aún no pudo hacer nuestra sociedad: confesar sus culpas, castigar a los culpables. La narración hizo justicia. Claro que a su modo, y eso cambia todo: la asesina es una cholula loca por Riqui Martín, una víctima es Lady Di. Ningún referente junta la novela con nuestro pasado político, y sin embargo sus obsesiones lo conectan con otras obras del corpus y dejan leer, en serie, que el trauma sigue hablando.

Por ejemplo: las mellizas Hóberol (una, muerta); los dos jóvenes narradores – “brothers”- en *Memoria Falsa*, de Apolo (dos “hijos” en competencia: el hijo incestuoso, el hijo amigo; el hijo desaparecido, el hijo presente; uno buscando al otro, combatiendo con el otro, encontrándolo o matándolo); el amigo vivo y traidor, y el muerto desaparecido que aparece, de *Aún*; el hermano vivo y el hermano muerto, el hijo malo y el hijo bueno, en *Las islas*, de Gamero.

Pareciera que muchos escritores que vinieron después de la masacre tienden a confrontar con una sombra, un hermano, un amigo que falta, en una relación marcada por la culpa y la competencia. El mundo está agujereado, le falta un pasado comprensible detrás del límite de horror que es 1976, le faltan (o mejor, *le sobran*) treinta mil que nunca crecieron, treinta mil jóvenes perfectos, modélicos, ejemplos atroces, inimitables si se quiere no morir.

Algunas obras insinúan una respuesta tan vital como políticamente incorrecta a este conflicto: odio por esos Cristos imposibles de emular. Matar a la hermana talentosa, linda, flaca, es para la mediocre gordita, asesina de Lady Di, un crimen fundacional, ejecutado visceralmente, simplemente porque constituye su única posibilidad de existencia, de tener una historia no mediocre por narrar.

III. El universo agujereado de Carlos Gamero

En la lectura política que propongo, las novelas de Gamero son paradigmáticas. Si bien retoman una antigua pulsión, más propia de los sesenta o setenta que de las estéticas actuales, la de organizar una totalidad monumental (“escribir *la* novela”, como se decía por entonces,⁹ crear un mundo que permita contar todo, como Santa María en Onetti, o Macondo en García Márquez), renuncian contradictoriamente a la posibilidad misma de la totalidad. Es que si ese mundo nació, como los anteriores, con la ambición de entender y encontrar sentido a la existencia subjetiva, histórica y social, a diferencia de los anteriores no logra desplegarse como una totalidad autónoma, está agrietado por donde se lo mire, infiltrado con violencia por la referencialidad desnuda, por el disparate, la desmesura, las historias sin cerrar, la deuda, los muertos vivos, los cuerpos dañados, penetrados para siempre por un horror que les debería ser ajeno.

Aunque poseen la tensión abierta en su interior, que ya Lukacs y Bajtín plantearon como condición de la totalidad estética, Santa María o Macondo son universos estructuralmente cerrados. La crítica relacionó al primero con Buenos Aires, o leyó en el segundo una encarnación latinoamericana, pero eran operaciones de lectura, atribuciones de

⁹ Este señalamiento de Noé Jitrik está desarrollado en Elsa Drucaroff, “Prólogo”, en Elsa Drucaroff (dirección) *La narración gana la partida*, volumen XI de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000. Dirección integral de Noé Jitrik.

sentido más o menos alegóricas (bastante discutibles, incluso). En cambio, no es necesaria la crítica ni la sutileza para que por las fronteras del pueblo de Malihuel ingresen la geografía, la historia, la política argentinas. *El secreto y las voces*,¹⁰ por ejemplo, es completamente explícito: la distancia a Rosario, las rutas para llegar, los transportes disponibles, la ubicación exacta de Malihuel en el mundo real. Salvo porque no existe, se puede llegar a Malihuel perfectamente. Y ni siquiera es claro que no existe:

“-Hasta le voy a cambiar el nombre, para que no haya confusiones y después me vengan a decir no, así no es, así no fue... Le voy a cambiar el nombre –repito.

-Ajá –comenta don León-. ¿Y qué nombre va a ponerle, si se puede saber?

-Malihuel –contesto-. En mi historia, el pueblo se va a llamar Malihuel.” (*El secreto y las voces*)

Este intento típicamente realista de verosimilizar choca violentamente con movimientos contrarios. En la misma novela, Malihuel, en su exacta potencia significativa, es objeto de una investigación filológica rigurosamente presentada, que dilucida el profético sentido trágico del topónimo. Tanta cuidadosa y ficcional filología de Malihuel indica que el nombre no oculta otro verdadero, es él en toda su plenitud. Entre la referencialidad y la poesía, diría Jakobson; entre la brutal decisión de hacer política y la gozosa fascinación de estar haciendo nada más que literatura... ya que la ambigüedad de la palabra es lo único cierto.

(Esta certeza postmoderna: que la semiosis es mundo; este saber que casi todos los nuevos escritores conocen porque lo estudiaron o intuyen porque simplemente lo respiran, no es, en los escritores que a mi juicio interesan, más que una obviedad dolorosa, la confirmación de una derrota. Pero a eso volveré más adelante).

Personajes y situaciones de *El secreto y las voces* (2002), última novela de Gamerro, retoman explícitamente el mundo de *Las islas* y la historia de la fundación del pueblo de Malihuel, que se cuenta en *El sueño del señor Juez*. Con estos movimientos, el realismo de *El secreto*... se evapora: estamos adentro de un mundo de papel, “cerrado”... O tan cerrado como estos tiempos lo permiten.

Las islas (1998) antecede a *El sueño del señor Juez* (2000).¹¹ En *Las islas* aparece por primera vez Malihuel: es el lugar paradisíaco de la infancia, el recuerdo sorpresa, la revelación que comienza a salvar a dos argentinos deshechos: un ex combatiente de Malvinas con un trozo de casco incrustado en el cerebro y una ex desaparecida cubierta de cicatrices, que es madre de las hijas de su torturador, intentan recuperarse a sí mismos, y teniendo en cuenta el punto de partida, puede decirse que logran bastante. El milagro ocurre en el descubrimiento de que tienen una infancia común, feliz, en Malihuel.

Pero luego leeremos que hay pasado detrás de ese pasado. En *El sueño del Señor Juez* se cuenta la fundación durante la conquista del desierto. Queda claro que no es menos sangriento ni atroz que el pasado reciente de *Las Islas*. La Argentina es horrorosa, inconsistente y disparatada desde su misma fundación. Si en *Las islas* la ciencia ficción y la ficción paranoica sirven para construir un Buenos Aires menemista, terrorífico, donde la complicidad es colectiva y la impunidad una herencia ya constitutiva, en *El sueño*... el surrealismo ofrece sus materiales a una historia política de opresión y resistencia nada ingenuas. Allí soñar no es subversivo en sí mismo: el poder sueña y sus pesadillas matan.

En ambas novelas el trabajo contra el realismo es tan potente y conciente como la intención de pensar la realidad argentina. El humor, la deformación, la exageración y el

¹⁰ Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Norma, 2002.

¹¹ Carlos Gamerro, *El sueño del Señor Juez*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

absurdo no permiten que la representación se estabilice. Frente a ellas, *El secreto y las voces* parece completamente diferente: un joven viaja a un pueblo de la provincia de Buenos Aires para investigar el caso de un desaparecido y descubre que toda la población es cómplice del crimen.

Hasta acá, una novela realista, construida con las voces polifónicas de los testigos, “a la Puig”, incluso con cierto exceso al subrayar el trasfondo político. Pero resulta que el pueblo es Malihuel; el joven, Felipe Félix, el ex combatiente *hacker* protagonista de *Las islas*, y toda la trama de esa novela y de *El sueño del señor Juez* hace de sustento firme, así como la fundación imaginaria de Brausen se vuelve el pasado efectivo del “realista” universo posterior de Onetti.

El secreto... remite constantemente hacia las otras novelas, pero con dos movimientos brutalmente diferentes: el pasado de resistencia que narra *El sueño del Señor Juez* está muerto; no hay resquicio alguno de gótico en eso que ahora es simplemente una anécdota histórica. En el mundo canalla de *El secreto...*, en cambio, el pasado de la dictadura militar, el ayer en carne viva de *Las islas* (que transcurre en 1992) sigue vivo, ronda como espectro las calles del pueblo y su laguna.

Versión a la vez anacrónica y actual de la totalidad, la obra de Carlos Gamerro condensa muchos de los sentidos que creo definen la nueva literatura argentina:

1. Intuye una Argentina traumática construida sobre un vacío, un desierto, vacío llenado por mitos que sólo se atreven a desandar los más fuertes, que lamentablemente no suelen ser los buenos (así el empresario Tamerlán, impotente, poderoso, desnudo, se come página a página el libro donde Ameghino despliega, como un argentino más, sus fantasías autosuficientes de grandeza nacional).

2. Construye un cronotopo que reaparece de modos a veces muy diferentes en muchos otros libros: un acá que es al mismo tiempo allá, un hoy que es al mismo tiempo ayer (*Aún* de Dupont, *Dos veces junio* de Kohan, *Perdida en el momento*, de Suárez, *Memoria falsa*, de Apolo, *El Caníbal*, de Terranova, relatos como “Hoy temprano” o “Los héroes”, de Pedro Mairal, etc). Geografías concretas en las que transcurre la trama con ese espacio de intemperie, plagado de fantasmas, que Abatte imagina en *El grito* como único lugar posible: Malihuel, claro, pero también (en *Las islas*) un Buenos Aires que Felipe Felix recorre de norte a sur y de este a oeste, al que se le superpone la maqueta de otra geografía: el infierno de las Islas Malvinas.

3. Se hace cargo del peso de escribir entre fantasmas, de la necesidad, la dificultad de enterrarlos.

4. Condensa un particular trabajo a contrapelo de la escuela realista, donde lo real ingresa constantemente, postula una relación nada inocente entre delirio, horror e historia real.

5. Se coloca en el imprescindible lugar del hijo para hablar creativa, críticamente de los padres (sus tramas plantean constantemente la filiación, la descendencia, la mirada que discute hacia atrás). Y con este punto entramos a otro tema.

IV. El tabú de una mirada propia

Ya desde finales de los '50, pero sobre todo durante la década del '60 y qué decir en los '70, los jóvenes, rebeldes hijos de padres peronistas y antiperonistas pensaron el pasado reciente de la Argentina. En ese pasado ellos eran niños, o ni habían nacido, pero defendieron su derecho a elaborar versiones propias sobre el peronismo y su significación, a debatirlo. De esta muy rica discusión nacieron la Nueva Izquierda, las revisiones del nacionalismo, de la

historia argentina, de su literatura, algunas de las producciones intelectuales más fructíferas de nuestra historia.

Hoy, a casi treinta años del golpe militar, nuestros jóvenes no han podido construir su propia versión de la historia que los antecede. Tal vez hay una carga siniestra que los amenaza, los paraliza, los culpa; no los deja discutir con ojos generacionales, los saludables ojos insolentes de quienes no lo vivieron. Pero también hay una voz oficial legitimada (legitimación hipócrita, porque coexiste con la falta de castigo a los represores), una autoridad paterna, una voz abstracta de los Derechos Humanos que les impide preguntar qué hicieron los muertos sin ser acusados de avalar el “por algo será”, les impide humanizarlos, criticarlos, les impide entender con sus ojos necesariamente creativos (porque tienen la libertad de la distancia existencial), el proceso histórico complejo que los antecede y terminó en masacre.

Si la razón política no puede, el arte sí: el inconsciente de la creación abre otro juego. En el cine, en la poesía, en la literatura, los jóvenes hablan con una voz profundamente propia del pasado que heredaron, libertad que afuera de los mundos que crearon no se atreven a asumir.

En *El grito*, de Abbate, un ex montonero ha salvado una colección de revistas clandestinas, las atesora en cajas que trasladó de mudanza en mudanza. La triste Nochebuena del 2001 lo encuentra solo en Buenos Aires, entregado a la autocompasión, mirándolas en su departamento vacío. ¿Para qué sirven? La pregunta no la hace el personaje, tampoco la responde. La hace, la contesta la novela, no podría ni debería ser de otra forma: sirven para que se las lleve un niño cartonero.

A veces, las preguntas son rabiosas:

“¿Qué pasó, Marconi? ¿Por qué la Argentina se volvió un país de mierda?”

Con sus veintitantos años, el protagonista de *El caníbal*, de Juan Nicolás Terranova, se dirige a quien corresponde, a la generación de sus padres, y con un escritor de ellos establecerá su diálogo caníbal:

“Porque yo tenía ganas de comérmelo a Villegas. Tenía ganas de que nutriera mi cuerpo. Mi cuerpo, mi existencia, las páginas de todos aquellos libros que sin su sangre en mis venas, ni su carne en mi carne, no habría podido escribir. Porque Villegas y todos los forros de su generación (...) están adentro de nuestra historia, formando y condicionando nuestra manera de pensar y actuar. Por eso sentí ganas de comérmelo a Villegas. Comérmelo sin ritual, por el puro placer de que no existiera, y por la necesidad de que persistiera en mí.”

Comerlo sin ritual y sin obediencia, comerse el plato del sórdido fracaso para digerirlo mal y vomitarlo en forma de otra cosa, de *otra* escritura. Ésa es la mirada implacable y productiva de los hijos.

Mirada de hija tiene también Patricia Suárez. Figuras adultas, sentenciosas, del poder médico, padres con pasado político siniestro, hijos que heredan las culpas que no tienen, he aquí los temas de los excelentes relatos de *Rata paseandera*. Y en *Perdida en el momento*, de la misma autora, a la hija le toca repetir el periplo emigratorio de sus padres pero en el sentido contrario. La nieta de un ruso deja su pueblo santafesino para dibujar un recorrido delirante en un nuevo “hacer la América”, la América del Primer Mundo. Sin embargo los tiempos son otros: tanto esa América como la Argentina de la que se ha partido es básicamente un disparate, un conjunto de relatos, de juegos, donde la nostalgia no está ausente pero no hay lugar alguno para la solemnidad. Entre el juego y la risa resuena, sin embargo, el desgarramiento argentino. Si una pregunta atraviesa la novela es ésta: ¿qué es nuestra patria? La respuesta que puede leerse es de hija postmoderna, no de madre arraigada: la patria es simplemente la lengua en la que nacimos.

“Georgie le dijo que dominaba el español a la perfección; qué fanfarrón, pensó ella, dice esto y sólo tomó un curso en una academia: no sabe lo que es una mancha de patos siriri en el cielo, por la noche, cuando vuelan a la isla.”

La lengua no es una gramática ni un conjunto de reglas sino la experiencia entrañable de la vida real. Y así como el abuelo ruso pasó las horas tirado en el campo de Santa Fe “leyendo al rayo del sol el único libro que tenía caracteres rusos”, ella pasea por el hemisferio norte “su posesión más preciada”, el viejo y amarillento diccionario Larousse con el que sus abuelos aprendieron castellano.

Que la patria sea apenas una lengua es una afirmación cara a la moda semiológica y a la fiebre discursiva de la filosofía de la postmodernidad, pero si se me permite salir de los lugares comunes legitimados, diría que es además una tragedia.

Algo así puede leerse en *Perdida...*, aunque sea una tragedia a la que sólo queda resignarse, un dolor que se escribe desde el humor y el juego. El manoseado diccionario es la condensación misma de la nostalgia y el desarraigo, es la herencia del dolor y el nomadismo que va de abuelo a nieta. Ese abuelo no vivió dividido, leyendo obstinadamente al sol lo que quedaba de su patria, para que la nieta tuviera que hacer lo mismo.

Diría que en la Argentina derrotada, expoliada, descompuesta, que la patria sea apenas una lengua no es un hallazgo teórico caro a las posturas académicas. Es apenas la dolorosa evidencia de que el resto de la patria es historia sangrienta, son muertos sin enterrar, fracasos, carencias, derrotas, ausencias, desatinos, expulsiones, intemperie.

V. Apatía

Silenciosos, fuman o toman cerveza con la mirada puesta en el vacío; eligen bares que aturden, pantallas y equipos de audio encendidos que nunca coinciden, espacios que garantizan la imposibilidad de mirar para ver, de escuchar para entender.

¿Acaso hay algo que mirar y que escuchar? ¿Algún camino claro que convoque a la pasión para que se ponga a su servicio? Enojado, Luca Prodan habló de una “generación de viejos vinagre”. Los cuentos de *Rapado*, de Martín Rejtman¹² y su largometraje homónimo, de 1991, hablaron con apatía de la apatía de su generación, encontrando en el despojamiento de Raymond Carver la estética apropiada. El efecto era interesante, sobre todo porque Rejtman escribía mientras la figura del joven progresista, comprometido y concientemente memorioso de los horrores de la dictadura inundaba películas políticamente correctas (*Sur*, de Fernando Solanas, *Un muro de silencio*, de Lita Stantic, etcétera), y también algunas obras literarias de menor repercusión. Contra esta “mirada travesti”, que observaba el mundo disfrazada de los deseos ajenos de los padres, Rejtman hacía entrar a la literatura una mirada verdaderamente generacional.¹³

Ya entrados los noventa, la narrativa de Eduardo Muslip aporta algo diferente: sin la rabia de un roquero y sin la voluntaria decisión de quedarse afuera, protegido en la neutralidad, su escritura *comprende* aunque no explica, se acerca y atrapa algo secreto, una

¹² Martín Rejtman, *Rapado*, Buenos Aires, Planeta, 1992.

¹³ El concepto de mirada travesti y un estudio de *Rapado*, de Rejtman, fueron desarrollados durante el Seminario de Investigación “Poderes de la ficción. Literatura argentina a partir de 1983”, radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y dirigido por Julio Schwartzman. Participé en él entre 1992 y 1998, junto con Silvina Abelleyro, Marcelo Bello, Sandra Gasparini, Claudia Román y Silvio Santamarina.

interioridad subjetiva casi invisible.¹⁴ Si en los jóvenes personajes de Rejtman hay puro vacío, en Muslip hay vacío, pero habitado, igual que en los relatos realistas y casi mínimos de *Signo de los tiempos*, de Romina Doval,¹⁵ un libro protagonizados por adolescentes desolados, tristemente jóvenes. Su sintonía con Muslip es fuerte, aunque su narrativa hecha de diálogos y situaciones teatrales la diferencia de la voz casi divertida, siempre estupefacta, que asume la narración en Muslip.

Jóvenes similares a los de Muslip y Doval aparecen en un film uruguayo, *25 Watts*, de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll (2001): iluminar bajito, ser apenas, no es un porque sí inocente. Es dolor, es respuesta, es resistencia inconsciente de sí, es vivir en carne viva.

Los jóvenes de los cuentos de *Examen de residencia*, de Muslip, tienen algo de fantasmas que flotan en un mundo inaceptable mientras se observan mutuamente con estupor y tedio. El narrador no interpreta ni juzga, pero de algún modo entiende. Una vez más, nada sobrenatural transgrede el realismo, aunque ahora con dificultad podríamos hablar del gótico, porque los personajes son jóvenes en puro presente (presente vacío de pasado y futuro, por ende incomprensible).

Hay asombro en esa escritura que observa lo insólito donde no habría por qué encontrarlo. Algo de la entonación de Hebe Uhart (escritora muy productiva para estas nuevas generaciones) se filtra en Muslip, pero no está al servicio de lo mismo. En Uhart el estupor frente a lo cotidiano es una estrategia para el saber; la utilizan personajes de algún modo relegados u oprimidos, ya por mujeres, ya por “simples”, ya por transgresores, ya por pobres.¹⁶ “Fue de mucha enseñanza”, repite la niña de *Señorita* cada vez que relata alguna situación aparentemente nimia,¹⁷ y lo podrían repetir casi todos los personajes de Uhart. Para Muslip, adquirir saber no es el objetivo del estupor; *el estupor es generacional*, es una condición no buscada de la existencia. Es el “¿qué pasó, Marconi?” del joven caníbal de Terranova, pero entonado con baja intensidad, a “25 watts”.

Bajo perfil, ausencia de tonos elevados, humor levemente irónico que envuelve como bruma, sin grandes carcajadas, acompañan la apatía de los personajes, la distancia entre ellos y su deseo, ignoto para ellos mismos. Y sin embargo hay una pulsión: decir no. Sin gritar, sin protestar, se niegan suave pero firmemente a adaptarse a un mundo sin pasado ni futuro, sin ética ni ideales, posibles caminos de que agarrarse, algún *techo*. Refugiarse en la intemperie, como decía Abbate, también puede ser elegir quedar fuera de todo. Ése es el plan del adolescente de *Hojas de la noche*:

“Debo decidirme a poner distancia de todo y de todos. Esa actitud me permitirá relacionarme mejor con los demás. (...) esas personas tan frágiles, tan poco conscientes de lo que les pasa: no son más que hojas secas que arrastra el viento. Yo también lo soy pero lo sé, y me resigno a eso, cierro los ojos y dejo que la vida me arrastre hacia donde quiera; puedo caminar en medio de la tormenta, el pelo mojado, el viento frío sobre mi piel; mientras los demás buscan protección, yo seguiré caminando por la vida sereno, sin rumbo. Sin temor ni esperanza.”

¹⁴ Me refiero sobre todo a estas obras: Eduardo Muslip, *Hojas de la noche*, Buenos Aires, Colihue, 1997, *Examen de residencia*, Buenos Aires, Simurg, 2000

¹⁵ Romina Doval, *Signo de los tiempos*, Buenos Aires, Colihue, 2004.

¹⁶ Isabel Vassallo, “Típicas atracciones genéricas El punto de vista”, en Elsa Drucaroff (dirección), *La narración gana la partida, Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. XI, ob. cit.

¹⁷ Hebe Uhart, *Señorita*, Buenos Aires, Simurg, 1999.

Hojas de la noche es un diario íntimo, podría leerse como el de la adolescencia de muchos de los jóvenes ya crecidos de *Examen de residencia*. *Hojas...* despliega una escritura de observación y registro que tiene cierta intensidad, algo en general extraño a los nuevos: hay rabia, hay tonos melodramáticos. Después de todo, habla un adolescente. Pero la rabia del narrador está filtrada por un autor textual que literalmente saca los signos de admiración que la frase impone, que apela a la distancia paródica, una parodia enternecida, dulcemente irónica, de un autor textual que ya creció y sabe que nada justifica, en el mundo de hoy, que su narrador suba la voz:

“(...) todo mal, todo mal. Terminé de comer, y me fui a mi cuarto. Me agarró un ataque de llanto que no podía parar. Tenía miedo de que entrara mi hermana y me viera. Aunque en parte deseaba ser descubierto (...) Me siento tan solo. Oh, Natalia.”

Imposible que no resuene Salinger en un libro como éste, pero imposible también continuarlo. El texto enfrenta la paradoja:

“23 de octubre. Leí de un tirón *El guardián en el centeno*. Me gustó a pesar de tener que soportar una traducción españolísima, que finalmente también me terminó simpatizando. (...) La historia me puso totalmente melancólico. Nunca me podría pasar lo que le pasa a ese chico, o nunca me animaría a hacer las mismas cosas.”

La cita es significativa. Por un lado, la traducción española que termina persuadiendo, tal como explica Patricia Suárez, de la misma generación que Muslip:

“en mi generación hay algo muy desestructurante a nivel de lenguaje. El lenguaje no trata, como en los 70, de escribir “en argentino”. (...) aparecen términos del español neutro, de traducción. Muchas veces no son manierismos, son producto de estar leyendo todo el tiempo en traducciones españolas porque no hay un mercado editorial argentino importante.”¹⁸

Por otro lado, aparece la certeza de ser diferente del adolescente de Salinger: si Holden resistió con la acción, un firme pero quieto *no* es la respuesta del muchachito de *Hojas...* “Nunca me animaría...”, confiesa. En el país de la masacre, el miedo a actuar no precisa buscar explicaciones.

Más que odio empecinado por un mundo de reglas hipócritas o asfixiantes, a la Salinger, el sentimiento de *Hojas de la noche* es desorientación. Soledad inmóvil, estupefacta. A la 1 de la mañana, escribe el protagonista, la calle Lavalle de Buenos Aires (un Buenos Aires rehecho por el menemismo) se parece a *Blade Runner*. Es decir: a algo que cuando se escribía *El guardián en el centeno* podía imaginarse como futuro en un relato de ciencia ficción, pero nunca como la perversa clausura de los horizontes del tiempo.

VI. Dialogando con los medios masivos

Que los medios masivos irruman en la narrativa no es nuevo en la literatura argentina. Lo nuevo es eso que Bajtín llama la *orientación* con la cual los nuevos escritores interpelan a los medios. Predomina una mirada que se aleja tanto del rechazo o la denuncia como de la obsecuencia y que no evita la fascinación, pero siempre establece un *diálogo*.

Dialogar supone un yo y un tú, dos iguales. Los nuevos escritores se nutrieron de los medios tanto o más que de la literatura. También por eso éstos no son un él a juzgar, son una activa voz que interpela. Es que son la prueba fundamental de esa convicción que puede leerse en casi todas las obras: la existencia del mundo es dudosa, fantasmal. Los medios afirman que lo que aparece o parece, *es*. Las experiencias sensibles más intensas caen

¹⁸ Drucaroff, Elsa. “La nuestra es una mirada huérfana”, entrevista a Patricia Suárez, *Eñe*, Buenos Aires, 22-11-03

derrotadas por las afirmaciones mediáticas. Los fantasmas que crean los medios resultan más sólidos que la gente de verdad. Su poder comunicativo, su capacidad de persuasión, son extraordinarios. Si escribir es antes que nada la pulsión de decir algo y ser escuchado, ¿cómo despreciarlos?

La literatura no se lee, los diarios sí. Nadie escucha a los escritores; a la televisión, sí. Más que quejarse y protestar, la nueva literatura argentina habla con ellos, como si quisiera preguntarse cuál es su secreto. No habla con amabilidad, no es servil, los acosa, los interroga, los escucha y les responde.

En *Examen de Residencia*, de Muslip, los *Power Rangers* o una pantalla prendida de TV alcanzan para sostener el vacío entre gente que poco tiene para compartir, para decirse. En “La virginidad de Karina Durán”, de Mairal (*Hoy temprano*), Karina descubre la certeza de existir exponiéndose las veinticuatro horas a ser deseada por internet; en varios cuentos de *Zaira y el profesor*, de Betina Keizman, deambular por la TV equivale a viajar por el mundo, y el mundo revela una inconsistencia constitutiva. En otros cuentos del mismo libro los recortes de diario, sobre todo policiales, protagonizan la historia. *El caníbal*, de Terranova, experimenta con una teoría de la creación que postula el recorte de diario como el actual único instrumento posible para la ficción. La teoría se pone en práctica en *El bailarín de tango*, donde la lectura de noticias policiales sostiene el relato y las relaciones humanas, organiza la realidad cotidiana de las protagonistas.

“Nos peleamos con Carola justo al comienzo de la guerra en el Golfo. Prince tocó media hora menos de lo que esperaba la gente, y le cantamos “oléee, olé, olé, oléin, Saddam Hussein.” Ella me dijo “no te quiero”, y un Patriot de USA interceptaba un misil francés. Lo vi por la ventana redonda de su aro. Lo interceptó en el medio del círculo, y la explosión desbordó los límites de la explosión y la cabeza de Caro. El cielo estaba verde musgo cuando empecé a llorar. Me volví a casa caminando entre tanques de soldados, con la frente baja.” (“Magali”, cuento de *Playa quemada*, de Gustavo Nielsen)

¿Dónde transcurre este relato? ¿Desde dónde observa el narrador? Una guerra contada en vivo y en directo por la televisión se instala en la realidad más cotidiana, en un concierto globalizado, un regreso a la casa entre tanques de una guerra que no está. Y lo que leímos, sabremos en seguida, es un fragmento de un texto escrito para el “Gran Diario Argentino”, un relato que se encargó para que fuera erótico y no se va a pagar porque no cumple el requisito.

Los medios son constructores de lo que es real, organizan el tiempo y el espacio y también rigen las leyes del mercado, el oficio de escribir. Creer que su fuerte presencia en la nueva literatura conduce al realismo, creer que porque se habla de una guerra reconocible o de una noticia policial que ocurrió, se está apelando a la tradicional y consolidada estética que tanta fuerza tuvo en buena parte de la narrativa nacional del siglo XX, supone confundir groseramente *realismo* con realidad.

Se puede afirmar que *La asesina de Lady Di* es el producto de un diálogo entre dos teleespectadores del menemismo. Uno, crítico: el autor textual; otra, imposibilitada de pensarse a sí misma, sólo puede decir su verdad si a través de ella hablan los medios (toda una paradoja, esto de que para decir palabra verdadera haya que entrar en el simulacro mediático). El diálogo entre ambos es implacable pero profundamente respetuoso al mismo tiempo. No es bovarismo, no es una chica que leyó demasiado *Teleclik*, no es el Quijote alienado en una ficción que lo hace ser lo que no es. Es una subjetividad femenina doliente, que a diferencia de Alonso Quijano no tiene cura porque no hay una normalidad posible a la cual retornar.

VII. La sombra insepulta del mundo malogrado.

El realismo tiene una certeza: hay mundo afuera de las palabras, y ellas sirven para comprenderlo, incluso transformarlo. Lo mejor de la literatura nueva que conozco rechaza esta seguridad.

No es que no se escriba hoy realismo, más bien es que, en general, las obras más significativas no trabajan esa estética. Hay no obstante excepciones muy valiosas: *Gaijin*, de Maximiliano Matayoshi, de la que me ocuparé pronto; los duros y sin embargo luminosos testimonios de Pablo Ramos, autor de *El origen de la tristeza* y *Cuando lo peor haya pasado*, la novela *Cómo desaparecer completamente*, de Mariana Enríquez, que consigue una perspectiva adolescente y marginal de profunda lucidez.¹⁹ Si Ramos y Enríquez trabajan con la marginalidad urbana, los relatos del cordobés Federico Falco (*222 patitos*) están protagonizados por marginales pueblerinos, con un minimalismo entre maligno, jugueteón, trágico y poético que arma climas muy particulares.²⁰ Pero las particularidades de este realismo no pueden tratarse seriamente en las dimensiones de este artículo.

En general, los nuevos pueden jugar con lo fantástico o con lo referencial, con la ciencia ficción o con la historia reciente, con el presente mediático; en todos los casos el realismo no les alcanza. Tienden a sospechar de lo que existe, a percibir la compañía de un mundo malogrado al que no se le pudo nunca dar sepultura. Reaparece la ausencia de algo entrañable u odiado pero que acompaña con el persistente reproche de los abandonados.

Hay otras *ausencias presentes*, con el realismo extrañado de la mirada femenina, en el punto de vista exiliado, marcado por la ajenidad, de Ana Kazumi Stahl (*Catástrofes naturales, Flores de un día*),²¹ de Andrea Rabih (*Cera negra*)²², quien explora con humor y tristeza -nunca con sentimentalismo- su radical diferencia de mujer en un mundo masculino.²³

También es una ausencia presente la de la patria derrotada y abandonada en *Gaijin*, la novela de Maximiliano Matayoshi.²⁴ Es un libro de un realismo extraño, sobrio, minimalista, hecho de silencios y sutiles recortes. Matayoshi trabaja con sus orígenes. Dedicado a su padre, “que la vivió”, relata la historia de un inmigrante que viaja desde el Japón humillado de postguerra para instalarse en la Argentina.

Como Suárez, el joven Matayoshi apela a su tradición inmigrante, pero a diferencia de ella relata una historia testimonial. Esto convive con algo que a primera vista parece contradictorio: *Gaijin* mantiene un llamativo silencio sobre el entorno político argentino de los años posteriores a la segunda guerra mundial. Una vez se nombra el peronismo, eso es todo.

¹⁹ Pablo Ramos, *El origen de la tristeza*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004; *Cuando lo peor haya pasado*, Buenos Aires, Alfaguara, en prensa al cierre de esta edición; Mariana Enríquez, *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

²⁰ Federico Falco, *222 patitos*, Córdoba, La Creciente, 2004.

²¹ Ana Kazumi Stahl, *Catástrofes naturales*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998 y *Flores de un día*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

²² Andrea Rabih, *Cera negra*, Buenos Aires, Simurg, 2000.

²³ Por razones de espacio no incluyo aquí el análisis de esta otra novedad: la mirada femenina que ya no es un reojo inevitable sino un enfoque consciente, una libre asunción del lugar desde el que se narra. Rabih es un valioso ejemplo, junto con otros autores mencionados como López, Suárez o Schweblin.

²⁴ Maximiliano Matayoshi, *Gaijin*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002

En una novela que se propone como testimonio de la inmigración, esto no puede sino ser una opción estética conciente. Es que *Gaijin* no narra para hacer una pintura histórico-social, narra para encontrar valores. De su historia surgen sin estridencias la solidaridad, la amistad, la lealtad, la disposición a ganar el pan para sobrevivir. Así relata alguien que quiere que la patria sea algo más que el diccionario, pero sólo encuentra esa certeza en la epopeya de su padre, a condición de despojarla de cualquier entorno político; alguien que entró a la adolescencia con el menemismo y no puede concebir que la “política” sea algo diferente de la sucia negación de toda la motivación de su relato.

Gaijin puede leerse como la voluntad de afirmar una *referencialidad* posible que salve al mundo de su horrorosa inexistencia; su lenguaje realista, como una afirmación de que, si bien hoy las palabras son los perversos y refinados modos de eludir las cosas, también pueden ser un nexo con la vida, un modo de creer en el mundo. Puede leerse, en suma, como la operación por la que un joven hoy se apropia del pasado para hacerse de un presente, para construirse un techo. Y el único pasado que le sirve para eso es el entrañable, el del padre. No sirve esa “memoria” que los organismos de Derechos Humanos intentan con las mejores intenciones proteger, porque ésa no protege, reproduce el miedo.²⁵

En *Memoria Falsa*, de Apolo, como “el mundo tiene veinte años”, se relata entre la bruma una escena incomprensible: una playa peronista.

“Mar del Plata, ponéle la Bristol, pero en los cincuenta. O sea, una playa peronista. ¿No te hacés la idea? Yo tampoco.”

¿Cómo “hacerse la idea”? No hay pasado colectivo, social, político, imaginable. Sólo hay pasado como en *Gaijin*. Pero entre ése y el presente del hijo que escribe algo se comparte: la falta, el fantasma siempre vivo de la pérdida. De modos diferentes, padre e hijo son producto de una post-guerra de la que no fueron responsables. De la del papá uno se puede “hacer la idea”. Asusta menos.

VIII. Exceso

En *La asesina de Lady Di*, de Alejandro López, podría entenderse la voz de la narradora cholula simplemente como una parodia postmoderna, pero sería pobre. No hay pura parodia en esta voz solitaria, desgarrada, épica y vengativa, ni festejo postmoderno de la sustancialidad insustancial de la semiosis, ni denuncia setentista de la alienación a la que condenan los medios masivos a sus víctimas, las jovencitas argentinas. Nuestra asesina es un personaje poderoso: acumula dolor, el resentimiento de los débiles y humillados de la tierra, tiene razones, y sus razones pesan. El autor textual lo sabe y la deja hablar, no la juzga, la escucha.

En ese aspecto, *La asesina...* sigue la tradición de Manuel Puig, con sus personajes hechos puramente de voz y su cuidada consistencia psicológica. Es también la tradición del dialogismo que Bajtín teorizara, esa relación de respeto y en definitiva amor del autor textual

²⁵ Lo reproduce fundamentalmente porque relata el horror pero no permite interrogar críticamente las causas, levanta un tabú con la historia de la lucha popular y guerrillera. La fundamentación semiótica de esta hipótesis está en Elsa Drucaroff, "Por algo fue. Sobre la representación de las víctimas políticas a partir de 1983." En *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana. Actas de las XII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires, 1997. Una versión ampliada del mismo trabajo está en *Tres Galgos*, Buenos Aires, 3, noviembre de 2002.

hacia sus héroes. Sin embargo, entre los personajes de Puig y nuestra muchacha hay un importante abismo.

Más allá de las lecturas que, desde la segunda mitad de los años 80, resaltaron el discurso paródico en Puig (en coincidencia con la hegemonía de las teorías literarias semióticas), es evidente la voluntad de realismo del autor de *La traición de Rita Hayworth*, la voluntad de construir un retrato socio-histórico y de insertar a sus héroes en un conflicto abierto con su entorno, a la manera en que Lukacs definió el realismo y la novela. Esta intención de retrato social no es el principio constructivo de López, y no sólo porque en la trama ingrese lo sobrenatural; es un problema de escritura: aunque Puig y López construyen personajes dialógicos, mantienen hacia ellos -diría Bajtín- orientaciones diferentes.

Si el autor textual de Puig es realista, el de López se acerca al expresionismo. Su gorda melliza humillada, perdedora, es un esperpento. En Puig percibimos el tormento interior, el dolor legítimo de los personajes, y su estupidez o su mezquindad se inundan de humanidad. Tanto la melliza Hoberol como Celina (de *Boquitas pintadas*), o Delia (de *La traición de Rita Hayworth*) tienen razones (no razón) que justifican que sean ruines, canallas o traidoras.²⁶ Pero la melliza Hoberol abrumba, empalaga con su humanidad, repugna igual que las golosinas que mastica todo el tiempo. Lo suyo es el derroche: de dolor, soledad, ridiculez, valentía, imbecilidad, astucia. Desde su voz hasta sus actos, la asesina de López es toda ella desmesura.

Ese exceso cuestiona la referencialidad misma del lenguaje en un grado infinitamente más radical que la imitación de discursos que algunos ven como pura parodia en Puig. En él la solidez realista se fusiona con cierta distancia zumbona pero siempre amorosa hacia los discursos cristalizados, los lugares comunes. En López esa distancia está puesta al servicio del exceso; lo sólido no es realista, es esperpéntico.

El generalizado descreimiento de las nuevas generaciones respecto de la posible armonía entre las palabras y las cosas no debe leerse repitiendo las teorías semióticas o lingüísticas en boga. En una Argentina donde el alfonsinismo primero y el menemismo después convencieron a todos de que nada que se dijera quería decir absolutamente nada, era capaz de hacer absolutamente nada, vaciaron cuidadosamente a los significantes de sus significados, disolvieron todo efecto performático, toda posibilidad de *acción* con las palabras parece inútil. ¡Y de todos modos hay tantos que desean hacer literatura! Es que, se sabe, el deseo es imparable. Pero la fe en la herramienta que supone el realismo hoy está averiada. Incluso los escritores realistas que hemos mencionado trabajan con un punto de vista rabiosamente subjetivo, subrayando la imposibilidad radical de la omnisciencia.

Sin embargo alguna certeza debe sostener siempre el acto creativo. Y lo sostiene. Nuestros nuevos escritores tienen certezas que antes no existían y descreen allí donde generaciones anteriores estuvieron seguras. En López, la certeza es la desmesura: porque en el nuevo mundo que se superpuso al mundo anterior a 1976, el mundo malogrado, lo que no se muestra *no es*, la mostración hipertrofiada, la caricatura, el expresionismo, es el modo de escribir.

IX. Cómo hay que jugar en un tiempo sin juguetes

Para que haya cosas “de juguete” tiene que haber cosas “de verdad”, entonces ellas se imitan juguetonamente. Pero hoy, en la dimensión socio-política casi no hay cosas “de

²⁶ Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969 y *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

verdad”. La acción social se estrella contra el sinsentido, no hay un modelo “de en serio” con el que jugar.

Mientras lo hubo, la buena literatura argentina encaró el realismo o lo fantástico con una potente seriedad, incluso con una solemnidad que conmovía, y también encaró lo lúdico con la convicción vanguardista de estar descolocando significaciones congeladas, de estar al servicio de algo que en mil restallantes sentidos podía llamarse la revolución. Esto fue la literatura argentina hasta las últimas dos décadas del siglo XX.

La masacre alumbró un mundo donde lo “de verdad” se fue muriendo. Hoy, que el hambre o la vida humana son juguetes de los políticos de la “democracia”, los escritores juegan sin cinismo con el horror, con la culpa. Se divierten poco, pero juegan.

La combinación es extraña, negra, potente. Como los niños que gozan imaginando cómo se destripan los muñecos de guerra, muchos relatos son a la vez atroces y divertidos, pero saben que no hablan de muñecos.

El paradigma está una vez más en *Las islas*, de Carlos Gamerro: exceso, juego y espanto en un capítulo entero que describe el diseño desopilante de un *video-game* donde las tropas argentinas triunfan heroicamente en la guerra de Malvinas. El hacker Felipe Félix lo arma en una noche, drogado, intoxicado con medicaciones, torturado por el dolor que le produce el pedazo de casco que le dejó la guerra en el cerebro. Para no comer, para no defecar, para no vomitar, Félix va tapando sus agujeros en una asquerosa sucesión que da risa y repugnancia, la risa del horror. Félix diseña la victoria argentina y también el virus para que la victoria sea inglesa, con el objeto de torturar al teniente coronel asesino que lo comandó en la guerra.

En *Dos veces junio*, de Martín Kohan, mientras se festeja en las calles el Mundial del ‘78, el poder discute en los sótanos si hay que robar el hijo de una parturienta o torturarlo para hacerla hablar. No hay diversión, por supuesto, en ese horror nada ficcional, inscripto brutalmente en nuestra memoria. Hay juego amargo sin alegría, consciente de que no se está jugando con juguetes: “La formación argentina (con especial atención a la procedencia de sus integrantes): Fillol, River Plate; Olgúin, San Lorenzo de Almagro...”, recita el texto hasta el final, interrumpiendo serenamente su historia insoportable. Sigue y de pronto vuelve: “La formación argentina (con especial atención a las fechas de nacimiento de sus integrantes): Fillol, 21 de julio de 1950; Olgúin, 17 de mayo de 1952,...”. Después es la especial atención a la estatura, después al peso...

Difícil no reír, difícil reír. *Es difícil leer lo que nunca hubiera debido tener que escribirse*. Una historia que ya pasó pero no pasó, de la que hay que hablar pero no hay cómo, de la que no se es responsable (Kohan tenía 12 años en 1978) pero se pagan sus precios, que no les pertenece pero les pesa, que paraliza pero exige actuar.

X. La ausencia peor: la de lectores

Casi nadie compra literatura argentina actual. Casi nadie la lee. “Como parte del exitoso proyecto cultural de la dictadura, se rompieron los canales que vinculaban a los lectores argentinos con los textos de sus escritores”, dice Ana María Shua. Y parece que esa ruptura afecta también a la crítica universitaria donde a lo sumo, a veces, alguno lee a algún colega que escribe.²⁷

²⁷ Saludable excepción constituyó un Seminario dictado por Sylvia Saítta en el segundo cuatrimestre de 2003, en la carrera de Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). El

Es muy difícil que el mundo académico reflexione sobre sus propias operaciones de silenciamiento, su modo de ignorar o de consagrar. Un trabajo como el de Adriana Bocchino es una de las pocas excepciones.²⁸ En su ponencia, Bocchino considera herramientas teóricas aptas para entender y también cuestionar cómo la academia y la crítica consagran, silencian y distribuyen prestigio, posibilitando o dificultando que las obras se lean. Pero aunque fue leída en un ámbito de discusión (jornadas literarias), no generó ninguna, ni entonces ni a partir de su publicación. Sin embargo, ocuparse de esto abre la posibilidad de que la crítica académica deje de ser funcional a la ruptura de vínculos entre la mayor parte de los lectores argentinos y sus escritores actuales, esa ruptura que Ana María Shua denuncia como victoria de la dictadura militar.

Al contrario, fortaleciéndose en esos canales rotos surgió con la democracia una literatura académica, prolija, construida artificiosamente desde teorías literarias postmodernas, que obtuvo mejores o peores resultados. Las carreras de Letras organizaron su propio canon aristocrático con obras que solamente se leen allí. Hoy, con excepciones, se siguen manejando así. Lo que se vende es sospechoso por principio, lo que se lee con facilidad es malo, lo que cuenta una historia que no se autojustifica con teorías literarias, no vale. Que la vida y la literatura vibren juntas sin pasar por la academia es una mala palabra.

Muchos factores confluyen para que los argentinos hayan dejado de leer argentinos. Urge estudiar las transformaciones del mercado cultural y la industria editorial en las últimas dos décadas para entenderlo. Puede pensarse que la literatura “académica” alejó al público masivo, pero también que una parte de él se habrá cansado de buscar en vano sus amores literarios anteriores, del mundo malogrado: querrán leer a Cortázar cada vez que los nuevos quiebren el realismo, pero no está; incluso en una escritura intensamente volcada al fantástico, como la de Samanta Schweblin, Cortázar es apenas una sombra. Encontrarán a Borges, a quien no amaban en el mundo malogrado. Querrán leer a Walsh cuando entre la política, ¿pero acaso Walsh tuvo que hacer arte político en un mundo detenido, de muertos sin sepultura?

¿Podría imaginar Walsh, como Schweblin en *El núcleo del disturbio*, la revolución como una rebelión de consumidores de cerveza en un bar postmoderno? ¿Podría contar que esos tomadores combaten dormidos y dejarán “sobre la almohada o sobre el escritorio la baba pegajosa de un sueño de revolución”?

Publicar literatura en los 90 es desolador. “Nuestra preocupación mayor es conservar la sensación de que lo que hacemos tiene sentido”, dice Muslip. “Percibimos que pertenecemos a un grupo no muy chico pero poco relevante socialmente”. Muchas obras plantean esta soledad, el desencuentro alrededor de escribir y leer, lo que en un pasado impensable compartieron masivamente los argentinos. Suárez inventa lectores inverosímiles; Terranova o Keizman se fascinan con la palabra escrita que sí se lee masivamente: la noticia policial.

En *Leer y escribir*, de Ariel Bermán, una biblioteca fantasmagórica detiene fatalmente a los pocos lectores que se atreven: “Son siete las puertas que deben pasar para llegar a la sala de lectura. Walter los confunde indicando un falso camino, o los invita a ingresar por una

éxito de alumnos que tuvo habla de una demanda joven que hasta entonces no encontraba cómo canalizarse.

²⁸ Se trata de "Sobre lo menor: ¿la distribución como estrategia decisiva?", publicado en Adriana Bocchino (coord), *Puntos de partida, puntos de llegada*. Mar del Plata: UNMDP-Estanislao Balder, 2003. 252-258

puerta pequeña, disimulada en la pared (...) convenciéndolos de que se trata de un atajo” Es “la peligrosísima puerta de los lectores perdidos (...) al borde de la desesperación y la miseria”.²⁹ Como los demás argentinos, pero solos.

En *Insomnio*, Cohen imaginó Bardas de Krámer, una ciudad cárcel, decadente, donde sus habitantes ya no duermen de noche ni saben leer o escribir.³⁰ ¿Todos? No, hay dos o tres que no. En Argentina son más pero no están mejor. Deambulan entre compatriotas somnolientos que ignoran sus obras, tal vez para no tener que reconocerse a sí mismos.

²⁹ Ariel Bermani, *Leer y escribir*, Buenos Aires, Interzona, en prensa.

³⁰ Marcelo Cohen, *Insomnio*, Buenos Aires, Paradiso, 1994.