DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 1 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 2 9/5/11 3:04 PM

LOS PRISIONEROS DE LA TORRE

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 3 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 4 9/5/11 3:04 PM

Elsa Drucaroff

Los prisioneros de la torre

Política, relatos y jóvenes en la postdictadura

emecé

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 5 9/5/11 3:04 PM

Legales

Diseño de interior: Ana D'Agostino

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 6 9/5/11 3:04 PM

A la memoria de la joven y brillante Marina Kogan,
estudiante, escritora y crítica. Y en su nombre,
al resto de una vanguardia que seguirá bullendo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 8 9/5/11 3:04 PM

«Ningún país debería preguntarse qué es,
sino cuándo y por qué.»

Andrés Neuman, *El viajero del siglo*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 10 9/5/11 3:04 PM

INTRODUCCIÓN Y RECONOCIMIENTOS

Actividad de riesgo

Aunque ya no es tan fácil afirmarlo, hace apenas seis años (cuando empecé a escribir este ensayo) sostener que no había nada nuevo en la literatura argentina desde los años setenta, o que lo que había era frívolo, ajeno a la realidad social y muy escaso, eran lugares comunes. En las páginas siguientes me ocuparé en detalle de refutar las primeras afirmaciones; lo que me interesa subrayar en esta introducción es que la nueva literatura no es precisamente escasa: para elaborar Los prisioneros de la torre *trabajé con más de quinientos libros de ficción narrativa y más de doscientos autores. Todas estas obras se publicaron a partir de 1990 y a todas las escribió gente de postdictadura. Más adelante fundamentaré por qué y cómo hablo de generaciones de postdictadura. Por el momento, adelanto que esta literatura pertenece a escritores y escritoras que eran niños o apenas adolescentes mientras en la Argentina se realizaba la masacre de militantes (secuestro, tortura y asesinato de treinta mil personas), y lo eran de tal modo que no poseían todavía conciencia ciudadana, o ni siquiera habían nacido.*

Se trata de narradores que empezaron a publicar a partir de 1990. Mi corpus abarca las obras que salieron entre esa fecha y abril del año 2007; el cierre es arbitrario, el motivo fue simplemente fijar un límite para examinar de manera exhaustiva algo que crece constantemente y no me permitiría, entonces, terminar nunca este trabajo. Me alegra y me decepciona al mismo tiempo ser consciente de que hoy en 2011, cuando finalmente logro culminar esta enorme tarea, mi ensayo está en algún sentido desactualizado porque en cuatro años aparecieron nombres que prometen ser valiosos y a muchos de los cuales no he podido leer. De la enorme cantidad de obras consultadas leí y analicé personalmente unas trescientas y seleccioné a más de ciento cincuenta autores.

Este libro intenta discernir, en ese amplio universo de imaginarios, relatos, signos creados por los que fueron o son jóvenes después *del sueño del socialismo*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 11 9/5/11 3:04 PM

y después *de la masacre, el país que habitamos, amamos y sufrimos. ¿Por qué tanta atención a una literatura prácticamente desconocida y casi sin legitimación crítica?*

Porque esos relatos, esos imaginarios, llamaron a mi puerta. Fue mi objeto de estudio el que supo seducirme, buscarme, reclamar atención. Por eso es para él —en toda su heterogeneidad— mi primer reconocimiento. Es decir, agradezco a los que fueron y son jóvenes después de que yo lo fui, por su intensa y tozuda producción literaria.

Quisiera historizar cómo fui acercándome a esa literatura y armando herramientas fundamentales para trabajar. En 1991 conocí el incipiente movimiento de poetas nuevos y percibí su importancia; su conexión estética con la nueva narrativa argentina es fuerte en muchos sentidos. Aunque éste es un libro sobre narraciones, he tratado de transmitir esta conexión con muchos epígrafes de los capítulos que siguen, que aunque a veces pertenecen a narradores de las nuevas generaciones (varios aparecieron luego de 2007 y por eso no figuraron en la lista selectiva del capítulo 4), otras son de poetas de postdictadura.

Un año después de mi descubrimiento de los poetas nuevos, participé en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires de un seminario de investigación que se propuso analizar los relatos aparecidos a partir de la democracia. Trabajamos entre 1992 y 1996 en este «Proyecto de Estudio de Narradores Contemporáneos Argentinos» (P.E.N.C.A.). Integré el grupo junto con seis personas: Julio Schvartzman (su director), Silvina Abelleyro, Marcelo Bello, Sandra Gasparini, Claudia Román y Silvio Santamarina. La edad de los escritores que analizábamos no era una variable significativa para nosotros; casi sin advertirlo, nos concentramos en leer lo que escribían a partir de 1983 los autores de lo que en este libro llamo la «generación de militancia», aunque incluimos ahí también a los más jóvenes de ellos, visibles porque tenían repercusión en cierta crítica académica. Tanto mis compañeros como yo éramos casi siempre incapaces de percibir la novedad e importancia de algunos títulos que estaban apareciendo en Biblioteca del Sur, una colección que estaba logrando lo que sería la última repercusión entre lectores más o menos masivos hasta entrado el siglo XXI. Pese a aquella incomprensión, este ensayo debe mucho a la extraordinaria riqueza (y audacia) de las ideas y discusiones que surgieron entre nosotros. En primer lugar, porque nuestras edades eran diferentes y abarcaban entre los veinte y los cincuenta años: fue discutiendo y pensando con mis compañeros como comprendí la impresionante fertilidad que logra el diálogo cuando es intergeneracional, cuando las diferentes perspectivas existenciales pueden intercambiar de un modo horizontal y alumbrarse mutuamente sentidos que cada una por su cuenta no podría percibir. En segundo lugar, porque el trabajo con la narrativa de las generaciones anteriores —sobre todo con la de los más jóvenes de la generación de militancia— señaló problemas literarios y políticos claves que en ese momento estaban operando y que tienen una presencia fuerte también acá. En ese sentido, este ensayo tal vez sea

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 12 9/5/11 3:04 PM

*la continuación —*mi *continuación, por mi cuenta y a mi riesgo— de aquellos primeros planteos grupales. A todo el P.E.N.C.A., entonces, mi gratitud. Hay un antes y un después de ellos en mi biografía de crítica.*

Casi toda la literatura que se estaba produciendo en los años 90 vivía al margen de las carreras de Letras y, en general, de la vida universitaria. Curioso fenómeno, porque buena parte de los escritores del corpus estudió Letras, Edición, Sociología o Comunicación Social. Sin embargo, los 90 eran tiempos de aislamiento y compartir ciclos lectivos en las mismas instituciones no alcanzaba para generar lazos. Por eso durante esa década mis alumnos no fueron activos agentes de difusión de la literatura de sus escritores coetáneos, que a veces se sentaban en el banco de al lado. Por el contrario, la desconocían. Paradójicamente, el estallido de finales de 2001 fue trayendo un país con otro oxígeno y algunos de mis mejores estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA empezaron a recomendarme insistentemente grandes libros y autores de la nueva producción. Curiosa por su entusiasmo, empecé finalmente a leer y en 2004 decidí hacer de la narrativa de las generaciones de postdictadura (o nueva narrativa argentina) mi objeto de estudio sistemático.

La camada más joven estaba construyendo un movimiento que arrastraba a los más viejos. Conocí revistas, frecuenté autores en Internet, compré sus publicaciones en ferias autogestionarias, fiestas, presentaciones, lecturas. Jóvenes de la Facultad de Letras se agruparon para editar revistas virtuales y alrededor de ellas generaron discusiones, jornadas, actividades sistemáticas para pensar la literatura y, así, pensar nuestra historia, nuestra realidad y nuestra inserción latinoamericana; algo similar pasó en otras facultades. Lo más interesante es que si bien el movimiento tenía a la vida universitaria como uno de sus focos (especialmente la UBA), las propuestas se diseminaban por el territorio nacional y también las protagonizaba activamente gente que no venía de las aulas. Voces no universitarias, roqueras, «chabonas», incluso marginales y travestis empezaron a sonar al mismo tiempo.

Mi intercambio con estos protagonistas fue constante y tuvo un papel invalorable, no porque ellos pensaran o piensen lo mismo que yo sino por lo contrario: nuestras obligatorias diferencias de perspectiva vital e histórica construyeron un diálogo audaz con preguntas nuevas que estimulaban mi hambre por seguir leyendo. Buscar libros difíciles, casi sin circulación, hizo que ellos también me buscaran: escritores y editores (de libros y revistas gráficas o virtuales, de blogs) se conectaron para proponerme actividades y aportarme materiales invalorables. Así fue cómo una noche de 2005, compartiendo vinos y literatura, Alejandro Larre (uno de ellos) me propuso que escribiera un ensayo sobre la nueva narrativa. Corro sola el riesgo de comunicar estos resultados, las ideas que hay acá son mías pero quiero agradecerle, porque sin los autores, obras y bibliografías que me sugirió, sin su información, su discusión, su indispensable y obsesiva relectura de estas páginas, este libro no existiría. Daniela Allerbon se agregó al equipo en la primera etapa y también discutió mis primeras hipótesis,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 13 9/5/11 3:04 PM

además de ayudarme a leer obras del inmenso corpus; Ariel Bermani discutió el primer esbozo; Bruno Petroni elaboró incisivos informes de lectura en la anteúltima parte, también Marcelo Oscar López y Sol Echevarría escribieron algunos; Sebastián Hernaiz sugirió materiales y Jordi Portell, lector inteligente y ávido que viene de otra generación y otro país, trabajó durante varios meses en la parte final, leyendo y aportando informes de muchos libros que aún faltaba considerar. Así me fue posible manejar un corpus que parecía inmanejable, establecer en él prioridades. Agradezco también a Gonzalo Garcés, Andrés Neuman y Pola Oloixarac, quienes leyeron algunos fragmentos y aportaron muy buenas preguntas, objeciones, sugerencias.

El Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA, dirigido por Noé Jitrik, es el lugar donde investigo hace años; proporciona marco académico a mis emprendimientos críticos y me permite poner a prueba mis ideas en los seminarios que dicto constantemente en la carrera de Letras, como producto de mi labor de investigadora. Agradezco la libertad y autonomía con la que trabajo en el ILH; toda la escritura de este libro fue hecha en este marco laboral e institucional.

En 2004 realicé un ciclo de reuniones en el Centro Cultural de España que se llamó «Jóvenes a la intemperie». De allí surgió, por iniciativa de algunos asistentes, un grupo de lectores intergeneracional que coordiné con Ariel Bermani. Se llamó «Mataronakenny» y se abocó a leer y discutir obras de la NNA, funcionó durante un año y medio y de allí surgió un artículo colectivo en el que volcamos las reflexiones sobre la narrativa leída. Entre 2007 y 2008 coordiné en diversos bares de la ciudad de Buenos Aires el «Ciclo de lecturas de nuevos narradores argentinos», en el que leyeron cincuenta y dos escritores. En diciembre de 2008 colaboré con la organización de una gran fiesta colectiva de todos los ciclos literarios del movimiento de escritores nuevos; fue una fiesta de lecturas, con música y baile, en la que participaron los más de cuarenta ciclos que funcionaron ese año en la ciudad. Entre 2004 y hoy publiqué, asimismo, una veintena de artículos alrededor del tema en medios masivos, revistas académicas y revistas virtuales y gráficas del movimiento de jóvenes escritores. Destaco entre ellos uno que apareció en la revista Ñ *en 2004, no tanto por su calidad (hoy me parece incompleto e insuficiente) sino porque creo que su aparición marca la primera vez en que la crítica literaria y un medio cultural se hacen cargo del problema. En 2010 tuve un contacto especial con lo que se estaba produciendo: fui uno de los jurados del concurso de novela breve escrita por menores de 40 años que realizó el Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa en Ushuaia.*[1]

[1] Cf.«Mataronakenny y la nueva literatura argentina», *Everba*, Berkeley, Spring, 6/2005 http://everba.eter.org/spring05/mataronakenny.pdf La fiesta de ciclos se llamó «¿Qué tenés en la cabeza? Cierre de los ciclos literarios 2008 o la noche de las lecturas», ocurrió en el Centro Cultural Zaguán del Sur, el 16/12/2008 en Buenos Aires. Los artículos que publiqué alrededor del tema son: a) Enfoques abarcativos: «Qué escriben los jóvenes». Revista *Ñ de Cultura*,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 14 9/5/11 3:04 PM

Además, hace ya seis años consecutivos que el seminario de grado que dicto en la carrera de Letras de la UBA analiza esta narrativa, en la cual estudia cada vez diferentes temáticas y problemas teóricos.

Escribir esta obra fue sumergirme mucho tiempo en la nueva literatura argentina y vislumbrar allí el horror, el dolor de nuestro pasado reciente y el que se vive en el presente como miedo y parálisis, obnubilando el futuro; vislumbrar las a veces trágicas relaciones de mi generación con las que nos siguieron, las agobiantes consecuencias de nuestra enorme derrota, nuestra enorme frustración. Siempre creí que escribir ficción era el territorio pantanoso y arriesgado donde mi propia historia, mis sentimientos más profundos y las definiciones de mí misma se ponían en juego. Hoy, después de este trabajo, sé que estuve equivocada: este ensayo fue para mí una actividad de riesgo. Es por eso que agradezco a mi editor Alberto Díaz, que discutió conmigo el proyecto inicial y luego, en los cinco años que transcurrieron desde que comencé este trabajo que muchas veces se me antojó demencial, sólo me manifestó

Clarín, Buenos Aires, 15/5/2004; «A la izquierda de la estupidez». Revista *Veintitrés*, Buenos Aires, 1/11/2006; «Los libros de la guerra. Malvinas, una mancha temática que aún sangra». *Perfil*, Buenos Aires, 30/3/2007; «Nueva narrativa argentina. Relatos de los que no se la creen»; «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes». *El Interpretador* www.elinterpretador.net nº 27, junio 2006; «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *Boletín de Reseñas Bibliográficas, 9/10 (Número aniversario dedicado a la narrativa latinoamericana actual)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007; b) Enfoques focalizados y reseñas: «Sobre Eduardo Muslip», *Dossier* Eduardo Muslip, *Mil Mamuts*, Revista trimestral de cuento latinoamericano, Buenos Aires, nº 2, junio, 2005; *Una vez Argentina* (Andrés Neuman). *Los asesinos tímidos* nº 7, Buenos Aires, mayo 2007; «El sin fin de lo mismo. (Mercancía, alienación y exilio en «Hacia la alegre civilización de la capital», de Samanta Schweblin). En: *Actas de las XX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana.* Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, 2007; Reseña de *Tuya*, de Claudia Piñeiro, *Perfil*, Buenos Aires, 6/11/05; Reseña de *Pequeños hombres blancos*, de Patricia Ratto, *Perfil*, Buenos Aires, marzo de 2007; «Memoria falsa». *Perfil*, Buenos Aires, 30/3/2007; «Del cuento y sus alrededores». Reseña de *Alumbramiento*, de Andrés Neuman. *Radar*, Buenos Aires, 6/5/2007; «Muchos autores hacen sus grandes obras jóvenes». Entrevista a Andrés Neuman. *Perfil*, Buenos Aires, 22/5/2007; «Tres narrativas de la soledad. (Sobre *Tres mundos*, de Clara Anich, Juan José Burzi y Edgardo Scott). *Perfil*, Buenos Aires, 20/7/2008; «No todos los hombres quieren siempre lo mismo (Sobre *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski)». En Noé Jitrik (compilador), *El despliegue. De pasados y futuros en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ editor, 2008; «*Otro* hombre y *otro* orden simbólico: "Alumbramiento", de Andrés Neuman». Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana, Buenos Aires, NJ Editor, 2010. En cuanto al Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa, lo organizó la editorial G7 y tuvo lugar entre el 12 y el 16 de mayo de 2010 en Ushuaia. Participaron los escritores argentinos Mariana Enriquez, Oliverio Coelho, el mexicano Mario Bellatin, la cubana Karla Suárez, el brasileño João Paulo Cuenca, la boliviana Giovanna Rivero y el ilustrador argentino Liniers. Integré el jurado de concurso junto con los escritores argentinos Edgardo Cozarinsky y Alan Pauls, la mexicana Margo Glantz y el uruguayo Ercole Lissardi. Elegimos dos obras para el primer premio: *Los eventuales*, de Ulises Cremonte y *Torrente*, de Mariano Quirós.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 15 9/5/11 3:04 PM

comprensión, confianza y paciencia. Y agradezco a Alejandro Horowicz, que toleró mis tormentos, se entusiasmó, confió, acompañó, contuvo y además fue (como siempre) un interlocutor constante, no sólo en la vida cotidiana sino también con su producción intelectual. Concretamente, su sólida y detallada caracterización de la actual democracia argentina como «democracia de la derrota», esbozada ya a comienzos de 1990 en el prólogo de la cuarta edición de Los cuatro peronismos *(Planeta, 1991), es uno de los puntos de partida de las hipótesis de este libro.*

Un libro que, como ya se habrá entendido, no habla solamente de literatura sino también de una sociedad y su vanguardia generacional. Vanguardias negadas de las cuales la última, recién ahora, encuentra cierto espacio para asumirse a sí misma, aunque jóvenes artistas vengan hablando y preguntando hace mucho, buscando hace mucho, empecinadamente, ser escuchados y no despreciados, juzgados y hasta criminalizados. Lo que yo leo (escucho) en los relatos que escriben las generaciones de postdictadura es demasiado poderoso como para guardármelo. Este ensayo fue escrito para contagiar el deseo de leer los mismos libros. La literatura es un laboratorio: allí una sociedad experimenta con sus horrores, ilusiones, fantasmas, significados, ideas. Si descubrimos la literatura que hoy se está escribiendo, a lo mejor logramos empezar a discutir otra vez cuándo y por qué la Argentina se transformó en lo que la llevó a diciembre de 2001, a la degradación que aún pervive de todo eso (incluso si otro clima político ha permitido cambios muy importantes, todavía insuficientes). Y a lo mejor así los próximos prisioneros de la torre vislumbrarán otro paisaje.

Febrero de 2011

Addenda:

El 10 de marzo envié la versión final de este ensayo a la editorial Emecé. Mientras salían los e-mails con los archivos del libro entró uno que anunciaba la muerte de David Viñas. Al día siguiente escribí en Facebook:

> *Ayer se fue el maestro para construir series en las que pudimos leernos, para ver en la literatura argentina la existencia de un trauma, el que se animó a volverla territorio de batalla. Ayer murió mientras yo daba los toques definitivos a un ensayo que lo honra y lo discute, lo sigue y le reprocha, existe así por él. Apenas se estaba muriendo Viñas y ya seguía estando vivo.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 16 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO I

Mala época para ser joven

¿A qué llamo «nueva narrativa argentina»? Es una expresión extendida en los suplementos culturales, blogs y artículos especializados, y suele abreviarse como NNA, pero lo que yo llamaré acá NNA es más amplio. Para comenzar a definirlo, digo que también la llamaré, indistintamente, «narrativa de las generaciones de postdictadura». Ambas denominaciones no son sinónimas, como es evidente, pero a mi entender refieren a un mismo fenómeno y dicen de él dos cosas necesarias y complementarias. «NNA» alude a rasgos novedosos que pueden detectarse en la narrativa de escritores y escritoras que nacieron después de 1960 y surgieron a partir de los años 90; «narrativa de las generaciones de postdictadura», por su parte, subraya, en este caso, que esa novedad respecto de la literatura anterior está relacionada con un trauma que afecta a la sociedad argentina y proviene, como todo trauma, de un pasado negado y doloroso.

La denominación NNA hace hincapié en la ruptura, la discontinuidad; la denominación «narrativa de las generaciones de postdictadura», en un factor histórico que, entre otros, determina esa ruptura. Pero ambas denominaciones siempre refieren al mismo corpus de obras: la narrativa que empezaron a escribir, entrada la democracia, y publicaron a partir del menemismo personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o que no la vivieron nunca porque nacieron en democracia. Hay, por lo tanto, un componente generacional fundamental en esta definición (que, como cualquier definición, tiene vigencia histórica y no me propongo eternizar) al que luego me referiré en detalle.

Quiero aclarar algo importante: si hablo de una narrativa nueva argentina para señalar la de las últimas generaciones, no es porque crea que no hay novedades en las obras de escritores más grandes; no la llamo «nueva» para condenar la vejez, repetición o falta de interés en otra (por otra parte yo mis-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 17 9/5/11 3:04 PM

ma me cuento entre los narradores de las generaciones anteriores). No dibujo este grupo para depreciar lo que no pertenece a él: probablemente se podrían detectar procedimientos específicos en otros recortes, pero no es eso lo que estoy estudiando. Cuando hablo de «nueva» narrativa para la obra de las generaciones de postdictadura me refiero a que encuentro en ella cierta entonación, ciertas «manchas temáticas» y ciertos procedimientos que en general no aparecen así en otra parte, al menos no como tendencia generalizada. Es esperable que lo «nuevo» (entendiéndolo en un sentido que pronto precisaré) no aparezca sólo en las generaciones de postdictadura, pero *eso* nuevo que intentaré describir y delimitar sí las caracteriza particularmente a ellas, al menos como tendencia comprobable.

Por último, lo «nuevo» no supone nunca, ni en el mundo de los signos ni en esa parte suya que es el arte, una invención en términos absolutos, sino apenas una reelaboración que dialoga productivamente con algo anterior; lo «nuevo» en el reino de la semiosis jamás surge de la nada, ningún hablante rompe el silencio universal, y lo que dicen los artistas también es habla.[1] La historia del arte es una sucesión de continuidades y discontinuidades, diálogos y rupturas que abrevan siempre, a saltos y a su modo, en algo anterior. En este sentido, la antinomia nuevo-repetido, en la que a veces cae la crítica, es falsa: el gesto escéptico de que en arte «no hay nada nuevo bajo el sol» es tan absurdo como la confianza ciega en que existe una innovación sin antecedente alguno. Quisiera que esto se tuviera en cuenta cuando hablo de «nueva narrativa argentina»: no pienso en una escritura completamente inédita que los escritores de postdictadura sacaron de la nada, inventaron desde cero, sino en una novedad que se recorta contra estéticas anteriores y retoma, como toda novedad, rasgos previos con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, y otros que recupera o reformula.

Durante los primeros años de la década del 90, en amplios grupos de jóvenes formados en la postdictadura surgió una resistencia cultural espontánea contra el menemismo que pasó inadvertida para la mayoría. Así se fundaron, por primera vez en décadas, orquestas típicas de tango que volvían a las fuentes para hacer algo distinto, surgieron escuelas para aprender el baile y muchachas y chicos comenzaron a organizar sus propias milongas y espacios alternativos; apareció un incipiente pero promisorio cine argentino que no

[1] «Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por primera vez el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problemiza [sic] con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados.» Bajtín, Mijaíl. «El problema de los géneros discursivos», en su *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 18 9/5/11 3:04 PM

eludía la política y la realidad social pero la trataba con estéticas completamente diferentes de las del cine anterior; en el teatro independiente surgieron dramaturgias innovadoras. Entre esos grupos aislados pero persistentes de resistencia artística, la literatura debe incluirse sobre todo por el importante movimiento de poetas de postdictadura, quienes en medio de la hostilidad del menemismo crearon un circuito reducido pero militante de ediciones y difusión autogestionaria de poesía que anticipaba características que luego iba a tener el movimiento de los narradores de la década siguiente: mezcla de universitarios y no universitarios, llegada a sectores muy populares, escenificaciones performáticas de la literatura, etc. La modalidad de ciclos de lectura y venta de libros editados de forma independiente, publicación de revistas gráficas y virtuales, luego de blogs, y contacto directo entre escritores y lectores se inició con los poetas. Al respecto pueden consultarse los dos números de la revista *18 Whiskys*, publicada en Buenos Aires entre 1991 y 1993, los catálogos de grupos editoriales como Ediciones del Diego, Siesta, Trompa de Falopo, etc.; la famosa revista *Diario de Poesía*, que fue sensible a este fenómeno, el ciclo «La voz del erizo», la revista *Vox* y sus ediciones de poesía, etc. Las publicaciones se adquirían sobre todo en encuentros, fiestas, reuniones masivas. El sitio poesia.com, ya fuera de línea, recogió mucho de este movimiento durante los años 90.[2]

Después de 2001, los narradores veinte-treintañeros empezaron a imitar a los poetas y se consiguió romper la siniestra mentira de que en narrativa no pasaba nada desde finales de los años 70. Este libro es un intento de acompañar en mi rol de crítica un movimiento vivo y dinámico de nuevos escritores que convoca cada vez más público y genera un intenso boca a boca que, si bien aún no es masivo, trasciende las fronteras de la academia y ya no depende exclusivamente de ella para su consagración, y sigue en crecimiento. En el movimiento participan por igual autoras y autores de formación universitaria y participación académica variada (sobre todo en Sociología, Letras y Ciencias de la Comunicación) y otros que no pasaron por aulas de enseñanza superior. Una dinámica social minoritaria, pero auténtica y decidida, sostiene la producción, lectura y difusión de nueva poesía argentina y NNA.

Pero retomemos: ¿qué es la NNA? Mi intención no es trazar en este ensayo una descripción exhaustiva de algo que crece y se modifica a velocidades muy notables. Este libro, escrito entre 2006 y fines de 2010, no describe la NNA tal como existe hasta ese último momento. Mientras lo elaboraba, iban apareciendo nuevas obras y nombres valiosos, algunos con repercusiones que

[2] A lo largo de este ensayo se citarán varios acontecimientos colectivos de este tipo. Un panorama de él puede apreciarse en Friera, Silvina. «Elsa Drucaroff, Lucas Funes Oliveira, Clara Anich y Alejandro Raymond. "Lo interesante no es señalar autores, sino la ebullición"», en *Página/12*, Buenos Aires, 15/12/2008. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12307-2008-12-15.html

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 19 9/5/11 3:04 PM

hace diez años eran impensadas para casi toda la narrativa argentina. En ciertos casos logré leerlos y naturalmente se incluyeron en las ideas que acá expongo pero tuve que elegir entre seguir leyendo lo que aparecía o concentrarme en la elaboración de mi ensayo. La exhaustividad que me propuse tiene una fecha concreta y arbitraria: abril de 2007. El objetivo central de este ensayo es perseguir en algunos libros de la NNA, y en algunos problemas literarios, ideologías, imaginarios inconscientes y conflictos hasta ahora irresueltos que laten en nuestra tierra y que la literatura condensa más allá de la voluntad individual de los escritores. Leer, en definitiva, en las obras, deseos o traumas sociales; leer este tiempo y este país.

Antes que nada profundizaré la justificación de las denominaciones NNA y narrativa de postdictadura; luego me explayaré sobre la perspectiva generacional, tan importante en esta propuesta.

¿Nueva narrativa argentina?

¿Existe, realmente, una nueva narrativa argentina? En muchos blogs se pueden encontrar discusiones al respecto, frases airadas que la acusan de ser un invento de *marketing* alentado por los autores que logran publicar; también se leen opiniones inteligentes que la problematizan o subrayan sus características demasiado heterogéneas como para constituir un todo «nuevo». Uno de los críticos jóvenes relacionados con el movimiento, Sebastián Hernaiz, escribe al respecto que no se trata de usar «lo nuevo» como argumento de *marketing*, etiqueta que se aplica previamente a las obras para venderlas como a un nuevo celular; tampoco de refugiarse en la ambigüedad que permite el adjetivo, y sostener que estamos ante una literatura «nueva» simplemente porque la firman nombres que antes no existían en letra impresa:

> Es decir, no pensar «lo nuevo» desde la categoría ya fetichizada de la modernidad ramplona que hoy vende la «novedad» como etiqueta, pero sí pensar los modos en los que «el hoy» puede ser algo efectivamente distinto que «el ayer». […] Lo nuevo es interesante cuando es constituyente del hoy, en el hoy. «Lo nuevo», entonces, en términos de los modos del hoy, no es algo «esencialmente nuevo», o algo bueno o malo en sí, no es algo «novedoso», sino algo que, en tanto constituyente del hoy, pide ser pensado histórica y políticamente.[3]

[3] Hernaiz, Sebastián. «Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre», *El Interpretador*, nº 19, diciembre de 2006, www.elinterpretador.net

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 20 9/5/11 3:04 PM

En ese sentido, exactamente, utilizo el adjetivo. Y esto «nuevo» constituyente del hoy se puede describir, para mí, fundamentalmente, a partir al menos de tres ítems:

a) una cierta valoración y orientación[4] de la escritura hacia lo que se cuenta allí y hacia quienes leen, que produce un tono particular;
b) ciertas tematizaciones que David Viñas llamaría «manchas temáticas»;[5]
c) algunos procedimientos frecuentes.

La entonación

Empecemos por la particular valoración y orientación de la NNA. Alguna vez escribí que la NNA tiene una «entonación» particular:

> La entonación es eso que más conecta al lenguaje con las vísceras, el cuerpo, el contexto inmediato, la valoración o actitud ante lo que nos rodea. Gritar, susurrar, acusar, quejarse, ordenar, proclamar, denunciar, explicar, dudar, bromear, ponerse serio, todo eso se manifiesta también con los tonos de la voz y la literatura también hace sonar entonaciones de papel. La narrativa anterior entona grito, acusación, proclama, denuncia, reflexión, explicación sesuda; si bromea es con un fin serio: criticar y denunciar; si juega (como jugaron, cada uno a su modo, Cortázar o Borges), es para hacer preguntas filosóficas que no son juego. Serio concierto sinfónico que inevitablemente tendrá timbales en su parte culminante: ésa es la música de gran parte de la buena literatura anterior. La nueva se toma menos en serio. Predomina

[4] «Orientación y valoración (o evaluación) son dos conceptos que se tocan en Bajtín, pero no se confunden. La *valoración* es inherente al material lingüístico: el signo es en sí mismo valorativo, contiene una valoración que siempre supone la posibilidad de ser cuestionada; es decir, contiene, en realidad, por lo menos *dos* valoraciones contradictorias, una evidente y otra latente. La *orientación*, por su parte, también es siempre evaluativa, pero supone dos movimientos simultáneos: uno hacia el objeto que señala el signo, otro hacia un sujeto interlocutor, al cual me dirijo. Hacia, sobre ellos, se envía (*como un segmento orientado*) esa evaluación, pero no pasivamente. ¿Dónde está el carácter activo de este envío? Por un lado, el hablante elige alguna de las posibles evaluaciones (la hegemónica, la subversiva, etc.); pero por el otro, la orientación agrega a ellas un matiz nuevo: a qué distancia se coloca el hablante del objeto y a qué distancia del sujeto. La actitud humorística, por ejemplo, contempla siempre un acercamiento del hablante hacia su objeto.» Drucaroff, Elsa. *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, Buenos Aires, Almagesto, 1996. El subrayado es del original.

[5] Más adelante defino «mancha temática», categoría que retomo del libro clásico de David Viñas, muchas veces reeditado con agregados y cambios, que cito en una de sus primeras versiones: *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 21 9/5/11 3:04 PM

la socarronería, una semisonrisa que puede llegar a carcajada o apenas sobrevolar, pero señala siempre una distancia que no se desea recorrer: la que llevaría a tomarse demasiado en serio.[6]

Algo de esa entonación se puede ver incluso en algunas de las obras más «serias» de la NNA, las más dolientes, o las que más relación entablan con el realismo social (por ejemplo en la narrativa de Pablo Ramos).[7] Casi siempre se detecta una cierta distancia irónica o autoirónica acerca de lo que se está contando, la voluntad que poseen quienes narran de no utilizar el poder que les da su posición distanciada para consolidar un «mensaje» sólido y seguro que explique por qué ocurre lo que ocurre, o de qué modos podría evitarse. Aunque más no sea por perplejidad, la voz autoral de la NNA suele establecer una distancia con los avatares que representa, distancia que no implica un saber omnicomprensivo, un tipo de distancia que, en general, no existía en el realismo tradicional y mucho menos en las variantes del realismo social políticamente comprometido. Los mejores y más sutiles relatos realistas sociales de décadas anteriores pueden problematizar muchas cosas, pero no se escriben desde la sensación del *absurdo* de las injusticias del mundo sino desde la certeza de que éstas tienen un por qué y habría un modo preciso de superarlas; esto se percibe en los textos aun cuando renuncien a dar mensajes explícitos o no tengan intención de enseñar didácticamente la salida.

Tal vez sea más claro dar un ejemplo. En otra parte analicé «Hacia la alegre civilización de la capital», un relato de la hoy ya treintañera Samanta Schweblin, y lo comparé con «Nota al pie», el cuento de Rodolfo Walsh. Los dos relatos comparten la preocupación por la alienación que es propia del trabajo capitalista. En Walsh, la alienación es específica: un trabajador deja el taller mecánico para ser traductor en la industria editorial, y pese a su profunda conmoción porque abandonó el trabajo manual para entregarse a uno intelectual que ama, descubre dolorosamente que la alienación continúa.[8] En el cuento de Schweblin es fundamental la conciencia de la enajenación de sus personajes «oficinistas», quienes pese a estar en el campo, forzados a realizar tareas rurales, son siempre nombrados irónicamente por ese trabajo: «los oficinistas», «hombrecitos de oficina», «los pequeños oficinistas» parecen no poder ni querer abandonar jamás sus sacos y corbatas aunque cacen conejos o cultiven la tierra.[9]

Pese a que la alienación del trabajo es un eje central en ambas obras, sus

[6] Drucaroff, Elsa. «Nueva narrativa argentina. Relatos de los que no se la creen», *op. cit.*

[7] Ramos, Pablo. *El origen de la tristeza*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004; *Cuando lo peor haya pasado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, y *La ley de la ferocidad*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

[8] Walsh, Rodolfo. «Nota al pie», en su: *Un kilo de oro*, Buenos Aires, De la Flor, 1967.

[9] Schweblin, Samanta. «Hacia la alegre civilización de la capital», en su: *El núcleo del disturbio*, Buenos Aires, Destino, 2002.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 22 9/5/11 3:04 PM

estéticas son profundamente diferentes: «Hacia la alegre civilización de la capital» no es realista. Apela al absurdo, al humor, reelabora hallazgos kafkianos y construye un cruce tiempo-espacio abstracto donde el tiempo está detenido y cualquier traslado geográfico termina llevando a la gente a un lugar exactamente igual del que partió. «Nota al pie» relata una situación posible, naturalista, describe a sus personajes inmersos en su época y su clase social, opone el taller mecánico al despacho del director editorial o al escritorio del traductor, la pinza del mecánico al diccionario. En «Hacia la alegre civilización de la capital», la alienación de los personajes se representa desde una distancia socarrona y desde ahí no se detectan psicologías: hay casi criaturas anónimas moviéndose azoradas en un mundo incomprensible; en «Nota al pie», los retratos psicológicos de los dos personajes centrales son profundos y sutiles. Ambos cuentos son muy potentes y complejos, ambos pueden leerse también como denuncia lúcida sobre un estado social de cosas, ninguno se maneja con el mensaje inequívoco o la intención didáctica de perorar acerca de la salida a la injusticia social. Hacen preguntas, más que dar respuestas. Ambos apuestan a exhibir la construcción artificiosa más que la transparencia: Schweblin, rarificando los climas, subrayando los extrañamientos a partir del mundo inverosímil para una estética realista; Walsh, dibujando con la escritura misma páginas no convencionales que expresan sentido, como en un poema gráfico o en un ideograma: la nota al pie que da título al cuento no sólo transcribe la carta que el traductor suicida dejó a su patrón editor y éste mantiene sin leer en su bolsillo, sino que va creciendo hoja a hoja, avanzando sobre el cuerpo central del texto impreso, hasta que éste termina siendo una línea escuálida y la nota al pie ocupa todo el blanco de página.[10]

Pero Rodolfo Walsh es un escritor moderno de los años 60/70 y su entonación no es ni socarrona ni irónica sino seria, concentrada en una simpatía esperanzada con los humillados. Samanta Schweblin nació durante la dictadura, no vio a los humillados sacudiéndose el yugo, transformados en militantes, caminando dignos y erguidos, perfectamente organizados por las calles de las ciudades industriales de la Argentina. Su experiencia histórica no le permite esperanza alguna, sí lucidez acerca del mundo en el que vive. El abismo histórico que separa a ambos pasa por la derrota de 1976, y eso se percibe con evidencia si se comparan las entonaciones y los gestos diferentes de sus textos:

> En «Nota al pie», Walsh propone una literatura donde la escritura puede valer una utopía, como si dibujar con la escritura una nota al pie discriminada, la N. de T. de cualquier edición, que avanza y «triunfa» sobre el

[10] Drucaroff, Elsa. «El sin fin de lo mismo. (Mercancía, alienación y exilio en "Hacia la alegre civilización de la capital", de Samanta Schweblin)». En: *Actas de las XX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 23 9/5/11 3:04 PM

texto central, fuera un hecho reparador, justiciero, homenaje y solución utópica, literaria, a la opresión y alienación del obrero traductor en la industria editorial capitalista. El planteo mismo supone la confianza de que esto tiene algún sentido, alguna posibilidad de imaginar un mundo mejor, una justicia aunque más no sea en la hoja impresa, autónoma y artística. Roland Barthes se hace una pregunta en su libro *S/Z*, cuando analiza «Sarrasine», de Balzac: ¿qué *vale* este relato? Si todo relato existe para circular, para contarse a otra persona, ¿por qué no pensar que en ese intercambio plantean un *valor*, algo a cambio de lo cual circulan, y que de algún modo sutil casi siempre se hacen cargo de eso y señalan, en su escritura, su propio valor, o que al menos nosotros podemos leerlo? Barthes encuentra un valor en «Sarrasine»; ¿qué vale el cuento de Walsh? La respuesta es bastante clara: la escritura repara en su nota al pie gigante el protagonismo oculto del doliente traductor, el explotado, el masacrado en este caso, de la industria editorial. En «Hacia la alegre civilización de la capital», en cambio, no hay propuesta posible. ¿Qué vale ese relato? Apenas un saber y el derecho a no ser cómplice, a mirar con distancia lo que se comprende, incluso a reír. Vale una empecinada resistencia subjetiva que no encuentra modo de objetivarse en una salida de acción eficiente, aunque sea en la ficción.[11]

Este ejemplo intenta mostrar el meollo de «lo nuevo» de la NNA, una diferencia sustancial que la recorta de otras narrativas. Puede encontrarse como tendencia, aunque la variedad de estéticas y estilos sea notablemente amplia en su interior, a diferencia de otros momentos de la literatura argentina. Por eso creo que lo que escriben las generaciones de postdictadura tiene un modo propio de mirar el mundo. Un modo que, como quiere Hernaiz, es significativo en el presente y dice cosas acerca de la relación de esta literatura con el pasado argentino.

Una última advertencia: mi propuesta clasifica un segmento de narrativa nacional pero no tiene pretensión de cientificidad. La mirada «científica» sobre hechos culturales no me parece posible ni deseable. No sostengo que toda la literatura que hoy se escribe se caracteriza por este tipo de entonación porque sería absurdo: no se puede aislar una totalidad rígida y cerrada en el arte, no sólo porque la NNA se sigue produciendo, es un organismo vivo y cambia, sino porque nunca en las disciplinas humanas se pueden aislar objetos quietos y previsibles, sus lectores y los tiempos históricos los van reformulando.[12] No

[11] *Ibidem.*

[12] Una vez más, Mijaíl Bajtín ha demostrado esto con claridad hasta ahora insuperable. Cf. «Arte y responsabilidad» y «Hacia una metodología de las ciencias humanas», en su: *Estética de la creación verbal*, *op. cit*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 24 9/5/11 3:04 PM

busco una estructura o un procedimiento omniexplicativo para todo lo que se ha publicado en el territorio argentino, en narrativa, durante cierto lapso, y no encuentro motivos para buscarlo. Incluso si los textos fueron escritos por ciudadanos del mismo país y en relativa simultaneidad, no puedo afirmar que existiría un rasgo no obvio capaz de unificar todas las obras (un rasgo obvio sería, por ejemplo, que todas están escritas en lengua española, y ni siquiera eso es obvio), algo que explicaría la médula de todas las obras, hayan nacido en distintos conglomerados urbanos o provengan de pequeños y muy diversos entre sí pueblos de provincia, o zonas rurales, todos espacios que en nuestra nación suelen tener diferencias abismales.

Cuando hablo, entonces, de cierta entonación, de ciertos procedimientos y manchas temáticas tendencialmente recurrentes en la NNA, debe leerse en un sentido laxo: una tendencia que describe la producción más resonante, la más visible (casi siempre urbana).

¿Generaciones de postdictadura?

> *El error del argumento, sin embargo, residía en la palabra «recuerdo»: posiblemente se viese forzado a reclasificar la mayor parte de sus recuerdos como falsos, inclusive —en especial— los referidos a su propia inocencia. Pero adquiriría recuerdos nuevos, firmes. Por cada recuerdo falso una seguridad, la certeza de que las cosas no habían sido como las pintaba el recuerdo.*
>
> Carlos Eduardo Feiling (1961),
> *El agua electrizada* (1992)

La narrativa que integra mi corpus no sólo se escribe lejos del golpe militar de 1976 sino que se posiciona así, se orienta hacia ese mundo desde una radical distancia histórica y, al mismo tiempo, con una oscura conciencia de la cercanía. Para entender a qué me refiero no hay que pensar el tiempo cuantitativa sino cualitativamente.

Una vez más, un ejemplo lo aclarará: entre 1975 y 1945 había treinta años, como hay entre hoy y 1976 (treinta y tres, exactamente, al momento en que escribo esto). Pero la distancia era otra. Quienes en 1975 eran jóvenes no habían vivido el peronismo: o habían nacido después o no habían llegado, entre el 45 y el 55, a una edad de conciencia ciudadana. Estos jóvenes eran capaces de concebir 1945 no únicamente como el momento inaugural del peronismo (fenómeno que los obsesionaba y en referencia al cual se posicionaron),[13] sino también como un punto de llegada de un proceso histórico anterior que lo

[13] Cf. Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 25 9/5/11 3:04 PM

explicaba o permitía, proceso sobre el que pensaban y discutían de mil modos. Desde esa conciencia de una historia que venía desde muy atrás pensaban su presente, interpelaban el ayer, elogiaban o repudiaban el peronismo, releían sus sentidos, su estallido el 17 de octubre, su advenimiento, con versiones propias que no eran las de sus padres, y miraban desde ahí también los tiempos anteriores. Esos treinta años los separaban de un punto que sentían inaugural, pero la inauguración tenía historia detrás.

En cambio, mirando desde hoy, 1976 parece ser el único comienzo, allí empiezan la tragedia y la pesadilla; la democracia corrupta y decepcionante que vivimos se tolera porque, en todo caso, es mejor que aquello, mejor que lo único que pareciera estar realmente atrás. La pesadilla de la dictadura y su masacre adviene incomprensible, súbita, tiñe el horizonte al que damos la espalda con dolor, sangre y muerte. No se ve otra cosa.[14] Aunque se sepa, por supuesto, que hay historia detrás, aunque con el gobierno de Néstor Kirchner se haya empezado por fin a hablar de los otros años 70, los que fueron esperanza y fiesta, y después de décadas de tabú hayan podido contarse historias de la guerrilla o recuerdos de lo que fue la algarabía y la diversión de la militancia joven, la sensación es que la dictadura militar es el cóagulo en el que todo el pasado se resuelve, *todo lo que se puede concebir como pasado detrás de la democracia*. Más allá, no hay cómo tocar, interpelar, pensar con verdadera libertad crítica, cómo juzgar, cuestionar, aprobar o reprobar, como voy a mostrar con muchos ejemplos a lo largo de este trabajo.

«No, viejo, a mí no me joden. El mundo tiene veinte años», dice el protagonista de la novela *Memoria falsa*, novela de Ignacio Apolo, publicada en 1996.[15] Volveremos a esta cita muchas veces.

Entonces, hablar de «postdictadura» no es solamente situar algo en una cronología que puede ser acusada de improcedente, si se piensa que ya hace demasiado tiempo que la dictadura terminó y que algunos creen que es *cool* decretar porque sí que ya es hora de cambiar de tema. Porque ante la evidencia del abismo histórico que separa radicalmente a quien escribe, no del 24 de marzo de 1976 (ése es el límite, el terror archiconocido), sino de lo que ocurrió antes de esa fecha, nacen obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú.

[14] Esta representación de 1976 está analizada en Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», en *Tres Galgos* nº 3, Buenos Aires, noviembre de 2002. Véase una versión abreviada en «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.

[15] Apolo, Ignacio. *Memoria falsa*, Buenos Aires, Atlántida, 1996.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 26 9/5/11 3:04 PM

A diferencia de lo que se suele plantear en las vulgarizadas políticas que apelan a «la memoria», creo que el peligro no está en que la sociedad olvide el horror de 1976; eso lo recuerdan todos, una y otra vez, particularmente, los que salen a decir «basta de molestar con eso». El problema es el tabú que reina sobre lo anterior a 1976. Es como si todo lo comprensible hubiera nacido con la dictadura. Estamos ante una narrativa construida en un doble movimiento respecto de 1976: distancia irreductible si es el final de una etapa, pero presencia ineludible porque es el comienzo de ésta; un imaginario atravesado por un presente acuciante y sin salida, que cada vez pide más atención, pero sellado por el pasado traumático, por un conflicto que atormenta como sombra, fantasma (usaremos mucho esa palabra), la sociedad en que estos escritores crecieron.

En la NNA se lee hasta qué punto aquella historia de espanto y muerte, tan lejos en la experiencia vital de sus autores, está sin embargo viva, y cómo opera. No se trata necesariamente de alusiones referenciales o temáticas sino de su presencia sutil y connotada en una superficie significante, de la misma textualidad que sueña de muchos modos el pasado traumático y se ofrece a la lectura y a la interpretación, como un inconsciente abierto, o que habla de un presente derrotado y sin raíces, un desierto sin historia.

En muchos artículos críticos mostré que la dictadura militar que se inicia en 1976 se vive como límite en el imaginario histórico de las nuevas generaciones y bastaría esto para justificar mi corpus como «literatura de postdictadura». Sin embargo, la categoría ha sido utilizada antes y examinada con precisión y profundidad por el crítico brasileño Idelber Avelar, alrededor de la literatura argentina y también de la chilena y brasileña. Avelar no hace un recorte generacional, sí coloca la postdictadura como eje central de las obras que analiza; en su lectura, las traumáticas dictaduras que sufrieron la Argentina, Chile y Brasil en los años 70 son una presencia fantasmal que condiciona lo que se escribe después. Él trabaja con novelas de Tununa Mercado, Ricardo Piglia, Silvano Santiago, Diamela Eltit y João Gilberto Noll, quienes participaron directa o indirectamente del mundo militante y sufrieron las dictaduras o el exilio. Avelar lee en sus libros el duelo por la derrota, a partir de un procedimiento literario específico, la alegoría, la cual reinterpreta y relaciona con el trabajo del duelo según el psicoanálisis, proponiendo un cruce teórico muy agudo con la propuesta de Walter Benjamin, según la cual la alegoría trabaja con las ruinas de la historia.[16]

[16] No se profundizará acá el planteo de Avelar. El crítico brasileño recorre las definiciones clásicas de alegoría y la oposición símbolo-alegoría que hace el romanticismo, para releerlas en clave de Benjamin, quien hace explícita «la irreductibilidad del vínculo que une *alegoría* y *duelo*». Finalmente analiza el trabajo del duelo en Freud y en relecturas psicoanalíticas posteriores, relacionándolas siempre con el procedimiento alegórico. Sin detallar este camino, transcribo un párrafo central de sus conclusiones: «La postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 27 9/5/11 3:04 PM

Entonces, la tesis de Idelber Avelar asume la dictadura como frontera irreductible, desgarramiento social que opera en la literatura del después. Pese a utilizar otras herramientas y dirigirse a otro recorte generacional, me identifico con su perspectiva y su compromiso y quisiera citar un fragmento que también grafica mis intenciones:

> Un estudio de la producción simbólica del presente desde el punto de vista de su condición postdictatorial trae la marca de lo intempestivo. Intempestiva sería aquella mirada que aspira ver en el presente lo que a ese presente le excede —el suplemento que el presente ha optado por silenciar. Tal mirada anhelaría vislumbrar en el suelo constitutivo del presente lo que a él, presente, le falta. En nuestra actualidad, la clave de dicha disyunción —el suplemento sobrante apuntando hacia lo que se echa en falta— sería, a mi modo de ver, su condición postdictatorial, su fantasmagórico duelo irresuelto.

Y paradójicamente, eso fantasmagórico, eso irresuelto, ese presente con un silencio interno que lo vuelve siempre incompleto y desconfiable, que impide a quienes crecen en él cualquier puente que les permita comprender cómo se llegó allí, cualquier sensación de tierra firme, cualquier afirmación relativamente plena, es «lo nuevo» que, siguiendo a Sebastián Hernaiz, es realmente interesante en una propuesta artística: lo que aunque «constituye el hoy», «pide ser pensado históricamente».

De este modo quedan ligadas las dos denominaciones: narrativa nueva argentina (NNA) y de las generaciones de postdictadura. Una obra donde lo nuevo está, precisamente, en los modos en que quienes se han hecho adultos o han nacido en postdictadura elaboran la ausencia, el silencio, un pasado tabú.

Las generaciones literarias

Soy consciente de los problemas que surgen cuando se intenta precisar un criterio generacional para analizar una producción artística. Como ya dije, no pretendo encontrar instrumentos deductivos capaces de clasificar sin restos ni matices un fenómeno humano, encontrar un modo abstracto y válido para definir las generaciones en la literatura universal; ni siquiera creo que la propuesta que haré sea válida para la *totalidad* de los escritores argentinos que

---

mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres». Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 28 9/5/11 3:04 PM

nacieron a partir de 1960 y publican desde los años 90, porque este conjunto es por cierto inabarcable (se publica obra que no se difunde y a la que no tengo acceso, en este momento existen libros visibles y tal vez importantes que no entran en mi corpus porque estoy abocada a escribir mis conclusiones); el territorio argentino, muy vasto y con inmensas diferencias culturales (es difícil sostener que un colla que habita la puna en el Noroeste argentino y un porteño de la misma edad viven en una misma generación, con todo lo que veremos que esa palabra condensa alrededor de cierta identidad cultural y existencial). Mi objetivo no es encasillar al total de los escritores nacidos en determinado lapso. No sólo porque en este caso trabajo con tres estratos etarios (escritores que hoy están en la veintena, en la treintena, en la cuarentena o están cumpliendo cincuenta) sino porque rechazo cualquier razonamiento mecánico en una actividad tan ideológica como la crítica. Lo que propondré vale para la mayor parte de la literatura que escriben las generaciones argentinas de postdictadura (al menos la mayor parte visible en movimientos culturales, librerías y medios de difusión); y los puntos de recorte histórico que plantearé para delimitar las generaciones provienen de nuestra realidad nacional y del pasado reciente, no son aplicables necesariamente a escritores de otros lugares. Para dar un ejemplo obvio: si bien todas las personas nacidas en 1964 tuvieron dieciocho años en 1982, este año está marcado por la guerra de Malvinas para los que vivían en la Argentina.

Lo que se conoció en la teoría literaria de la primera mitad del siglo XX como «método generacional» no puede, a mi criterio, entenderse como una llave deductiva. Además, y antes que nada, es insuficiente: una obra de arte suele trascender los condicionamientos objetivos vitales de la generación a la que pertenecen sus autores y condensar significaciones imprevisibles que apuntan, cuando son potentes, a problemas y conflictos que se resignificarán en un futuro, de modo impensable para los propios artistas. Sin embargo, las condiciones sociohistóricas de la biografía de quienes escriben imprimen acentos ineludibles en la sensible materia semiótica; no son los únicos acentos, pero allí están, y esto permite desplegar una lectura que aunque no sea la única posible, es una de las que deja leer e interpelar ese tiempo histórico, esa sociedad a la que ellos pertenecen. Y es éste mi objetivo, como crítica política. Por eso la herramienta generacional me resulta clave.

Tampoco intento aislar *una* mirada de postdictadura, más bien poner en diálogo miradas de las distintas generaciones que nacieron a la vida ciudadana en la postdictadura y, sin pretender que mis conclusiones cierren el problema, las veo como tendencias que revelan aspectos poco explicitados, poco conscientes o aceptados en la sociedad argentina.

Durante el siglo XIX el concepto de generación aparece como una llave posible para el estudio sociológico y la psicología social. De él se ocupan, de modos diferentes, Augusto Comte y Wilhelm Dilthey. Comte entiende que el proceso de renovación social se apoya en la muerte, porque ella produce el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 29 9/5/11 3:04 PM

recambio de personas y es el mecanismo que sostiene el equilibrio social. Es decir, subraya la continuidad más que la ruptura, concibe a las generaciones como «grupos objetivos cuya similitud está dada por atravesar de forma común una etapa de la vida […] a pesar de aparentes diferencias entre jóvenes y adultos, cuando los primeros se convierten en los segundos asumen rasgos de éstos».[17]

Dilthey tiene una idea menos mecánica de la sucesión generacional; enfatiza la ruptura y la consiguiente adquisición de autoconciencia que ésta supone, porque para él la generación tiene que conformarse subjetiva más que biológicamente, adquirir el «espíritu de la época». Entonces, no todos los que nacieron más o menos al mismo tiempo pertenecen a una generación.[18]

Ya en el siglo XX, en 1927, un sociólogo húngaro-alemán da al concepto de generación un enfoque que yo voy a seguir. Karl Mannheim, suavemente influido por el marxismo y muy interesado en dilucidar el problema de la producción de ideología, busca unificar el enfoque generacional y volverlo un factor que se integre junto con otros en el proceso social, no el único que lo explique.

Son sumamente útiles los matices siempre coyunturales, históricos, que propone Mannheim,[19] destinados a subrayar que la generación no es un mero hecho biológico sino, sobre todo, el modo en que esta coincidencia biológica y temporal se vuelve una localización, pertenencia, territorialidad sociocultural, y se materializa en una praxis, un proyecto:

> Para Mannheim, la generación sólo es una realidad cuando sus miembros participan en un destino común, entendido éste como presencia activa en circunstancias histórico-sociales similares.[20]

[17] Domínguez, María Isabel. «Generaciones y mentalidades: ¿existe una conciencia generacional entre los jóvenes cubanos?», en: M. Monereo, M. Riera y J. Valdés [comp.], *Cuba. Construyendo futuro*, España, El Viejo Topo, 2000. http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/0107D006.pdf

[18] *Ibidem.* En las reelaboraciones del concepto de Dilthey, la socióloga cubana menciona a Karl Mannheim, François Mentré y José Ortega y Gasset, entre otros. Me detendré luego en Ortega y Gasset pero no detallaré el desarrollo histórico del concepto de generación en los estudios sociales, ni las múltiples redefiniciones en la teoría literaria española y latinoamericana que siguieron su aporte. Este trabajo ya se ha hecho exhaustivamente. Véase la enumeración erudita en Cuadros, Ricardo. *Contra el método generacional*, http://www.critica.cl/html/rcuadros_10.htm

[19] El artículo es de 1927. Cf. Mannheim, Karl. *El problema de las generaciones*, en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, ISSN 0210-5233, nº 62, 1993 (Ejemplar dedicado a Karl Mannheim). http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=766796

[20] Domínguez, María Isabel. «Generaciones y mentalidades: ¿existe una conciencia generacional entre los jóvenes cubanos?», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 30 9/5/11 3:04 PM

Pero no hay que entender tampoco esto de modo mecánico: en una misma generación puede haber grupos con destino común diferente. Ser contemporáneos, dice Mannheim, sólo se vuelve significativo si supone haber vivido simultáneamente experiencias históricas comunes, pero aún esas mismas experiencias históricas se viven de modos distintos en ciertos estratos etarios. Ante un mismo hecho, un estrato adulto puede reaccionar como si constituyera una amenaza, asociándolo por ejemplo con una experiencia social vivida décadas atrás, pero un estrato joven puede recibirlo con curiosidad y entusiasmo.

Seis años después de Mannheim, en 1933, José Ortega y Gasset dicta un ciclo de conferencias que se publicó con el título *En torno a Galileo (esquema de la crisis)*.[21] Allí propone concebir la historia a partir de la sucesión generacional. Aunque habla como si las ideas fueran nuevas y suyas y reconoce la existencia de apenas algún libro contemporáneo sobre el tema,[22] su enfoque retoma (por supuesto sin cita) el historicismo fundamental del marxismo —que para la España académica, cerrada y oscurantista a la que él se dirige es, en efecto, una novedad— y bastante de la mirada de Karl Mannheim.

Pese a la deshonestidad intelectual que rezuma Ortega, es preciso glosar brevemente sus ideas centrales por tres razones: primero, en su mayor parte son un resumen bastante inteligente de lo que ya se había planteado; segundo, las muchas y posteriores reelaboraciones del método generacional (de moda en la primera mitad del siglo XX en la teoría literaria española e hispanoamericana) tomaron a Ortega como fuente;[23] tercero, glosarlo me permitirá discutirlo e ir exponiendo así mi idea del asunto.

Al concebir la edad como una etapa de la trayectoria de la vida y no mero estado psicobiológico, al entender a las personas como destinos, el aporte

[21] Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo (Esquema de la crisis)*, Librodot.com (Publicado originariamente en España, en la colección *Revista de Occidente* en Alianza Editorial) http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=Ortega+y+Gasset%2C+Jos%E9

[22] El de Pinder, Wilhelm. *Das Problem der Generationem in der Kungeschicte Europas*, Berlín, 1926. De acuerdo con Mannheim, Wilhelm enfatiza la percepción subjetiva e intransferible del tiempo en cada generación, ignorando los hechos sociales y subrayando las diferencias inefables de perspectiva vital.

[23] Julián Marías, Pedro Henríquez Ureña y otros retomaron la reflexión sobre el análisis artístico generacional. Cf. Marías, Julián. *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Revista de Occidente, 1949. Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura, 1949. Para una exposición detallada del método generacional en España y Latinoamérica, véase el citado trabajo de Ricardo Cuadros, *Contra el método generacional*. No me ocuparé de exponer estos aportes porque, o apuntan a proponer un método general deductivo (objetivo que no comparto), o, como Henríquez Ureña y otros, realizan una clasificación concreta de la historia de la literatura hispanoamericana desde la conquista hasta entrado el siglo XX, algo que trasciende ampliamente mi meta.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 31 9/5/11 3:04 PM

de Ortega es una suerte de receta matemática: propone un suceder de etapas vitales delimitadas cada quince años: «De treinta a cuarenta y cinco» se está en la «etapa de gestación o creación y polémica» con el mundo recibido de la generación anterior; «de cuarenta y cinco a sesenta», en la «etapa de predominio y mando». Estos últimos hombres

> […] viven instalados en el mundo que se han hecho; aquéllos [los de creación y polémica] están haciendo su mundo. No caben dos tareas vitales, dos estructuras de la vida más diferentes. Son, pues, dos generaciones y […] lo esencial en esas dos generaciones es que ambas tienen puestas sus manos en la realidad histórica al mismo tiempo —tanto que tienen puestas las manos unas sobre otras en pelea formal o larvada. Por tanto, lo esencial es, no que se suceden, sino, al revés, que conviven y son contemporáneas, bien que no coetáneas. […] lo decisivo en la vida de las generaciones no es que se suceden, sino que se solapan o empalman. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas y en torno a las mismas cosas —pero con distinto índice de edad y, por ello, con distinto sentido.[24]

Los niños y los ancianos, dice Ortega, «apenas si intervienen en la historia: aquél todavía no, éste ya no. Pero tampoco, en la primera juventud, tiene el hombre actuación histórica positiva. Su papel histórico, público, es pasivo».[25]

El deseo de exclusión social de Ortega es enconado. Su método atribuye la posibilidad de existir significativamente en la sociedad humana a los varones que tienen entre treinta y sesenta años. Los más jóvenes tendrán que esperar a crecer, los más viejos, morir dignamente porque ya tuvieron su oportunidad, y las mujeres, ocuparse de amar a los hombres y no molestar con otras pretensiones: «la más efectiva, permanente, genuina y radical intervención de la mujer en la historia se verifica en esta dimensión de los amores».[26]

A partir de este planteo, el español utilizará los lapsos de quince años a rajatabla para proponer un modo de clasificar y organizar a la gente que importa en cualquier período histórico, y explicar así la innovación ideológica.

Es curioso cómo Ortega y Gasset se aferra a los períodos de quince años. Debe ser por la ilusión de que algo deductivo «científico» organice sin resto el devenir humano. También me pregunto si los treinta, los cuarenta y cinco y los sesenta son fronteras significativas en la vida humana de un modo

[24] *Ibidem.*
[25] *Ibidem.*
[26] *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 32 9/5/11 3:04 PM

abstracto y ahistórico. Los significados sociales de la edad y el modo en que éstas se perciben van variando. La valoración positiva de la juventud (la edad productiva) fue creada por el capitalismo, antes la vejez era la venerada; en las mujeres incide su condición de género más que de clase: se valora su edad en relación fundamental con su capacidad reproductiva o su posibilidad de ofrecer placer sexual. En cuanto a la vejez, si bien a los factores culturales la biología y la muerte ponen un límite que no puede ignorarse y lleva, por dar un caso, a que una anciana con la movilidad afectada encuentre más dificultades en protagonizar innovaciones sociales, lo biológico es apenas eso: un límite en última instancia que, evaluado en el cúmulo de factores de incidencia, puede ser apenas un factor más entre otros factores, como los avances tecnológicos o médicos.

No uso entonces los quince años de Ortega para determinar los estratos generacionales y tampoco uso el argumento de las generaciones para excluir. Que este libro se ocupe de lo nuevo que trajo la literatura de los de postdictadura no significa que los que nacimos en otros años no podamos aportar todavía *otras* cosas nuevas, sólo significa que no las investigo. Es asombrosa la pasión por excluir de Ortega. No lo es su recalcitrante sexismo pero sí esa tajante certeza de que después de los sesenta y antes de los treinta no se incide más. La velocidad con que desecha cualquier posibilidad de que se pertenezca a una generación innovadora antes de los treinta años parece hablar más bien de cómo está protegiendo, en 1933, su propio lugar de «mando y predominio» de molestos invasores.

Excluir a los artistas menores de treinta no tiene ni tenía sustento alguno, sobre todo si se piensa que, en España, los jóvenes surrealistas Federico García Lorca, Luis Buñuel o Salvador Dalí tenían clara conciencia de su identidad generacional vanguardista mientras Ortega daba su conferencia, y venían afirmándola y desarrollando una obra desde la veintena. O que Arthur Rimbaud o Mary Shelley fueron protagonistas de importantísimas renovaciones en la literatura cuando no tenían veinte años, etc. Ninguno de estos ejemplos puede reducirse a un hecho individual, expresan con potencia un espíritu estético que se está abriendo paso y al que esos nombres se integran, pese a su rol innovador. La voz de Rimbaud participa en el inicio de una revolución lírica que conduce a las vanguardias de comienzos de siglo XX. Y todo eso sucede en cierta contemporaneidad con un hecho histórico decisivo y no casualmente revolucionario, tampoco protagonizado prioritariamente por gente de treinta a cuarenta y cinco: la Comuna de París.

En cuanto a la joven Mary Shelley, quien escribe (según el mito, en una noche) su novela *Frankenstein* en el verano de 1817, con veinte años, ella también se comprende en un espíritu de época, y su inmensa innovación no es un hecho solitario, se produce en el seno de la generación romántica y se relaciona con el nacimiento de al menos dos géneros: el gótico y la ciencia ficción.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 33 9/5/11 3:04 PM

Si salimos del terreno del arte, tampoco es sostenible que la «etapa de gestación o creación y polémica» empiece recién a los treinta. Tal vez esto pueda haber sido o ser así en períodos históricos en los que la gente de la primera juventud ve cerradas las puertas de la influencia social, pero no lo fue en situaciones de transformación, y mucho menos en la Argentina, donde veinteañeros y veinteañeras participaron protagónicamente de la militancia de ruptura durante los años 60 y 70, arrastrando incluso a quinceañeros y a algunas personas de más de cincuenta y cinco.

Los prisioneros de la torre

El viento sacude la tierra y sus sedimentos, las basuras más pequeñas buscan los ojos y ya no se puede ver, ni para arriba, ni a los costados, nada más que el recuerdo confuso, más o menos horrible, del pasado reciente.

Iosi Havilio (1974), *Opendoor* (2006)

Lo que se puede ver. Hablar de prisioneros de la torre es hablar de un paisaje. «El individuo está adscrito a su generación, pero la generación está [...] entre dos generaciones determinadas», dice Ortega. En nuestro presente gravitan los presentes ya pasados de todas las otras generaciones, porque si la estructura de vida de ellas hubiera sido diferente, diferente sería nuestra actualidad. Cada generación es entonces un resumen del pasado, está hecha de ese pasado. Y para dibujar el concepto, Ortega esboza su metáfora. Retoma sin cita la idea de Pinder de estratos generacionales que se acumulan verticalmente pero le aporta una bella metáfora circense: una torre humana de acróbatas (Pinder tiene otra, no menos hermosa aunque no visual: falsos acordes formados por la música polifónica, diversa, que superponen distintas generaciones a la vez).[27]

Y así escribe el español su imagen, particularmente interesante para pensar nuestra NNA:

[27] «[Según Pinder] cada momento del tiempo es propiamente un ámbito temporal que tiene varias dimensiones, puesto que siempre se accede a él desde la diversidad de los despliegues de cada uno de los estratos generacionales particulares que están presentes. Por eso, también el pensamiento del tiempo tiene que organizarse, a la fuerza, polifónicamente [...] la entelequia de una generación es la unidad de su "meta íntima", la expresión de su nativo sentimiento de la vida y del mundo [...] esa unidad se interpreta ahora —según otra expresión de Pinder que da muestra de su preferencia por la analogía musical— como un falso acorde: el de la coincidencia vertical de varias notas sueltas que pertenecen prioritariamente a los sistemas horizontales (hay aquí que tener a la vista primordialmente a las entelequias generacionales) de una fuga.» Mannheim, Karl, *El problema de las generaciones*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 34 9/5/11 3:04 PM

> Si no fuera tan barroca la imagen, deberíamos representarnos las generaciones no horizontalmente, sino en vertical, unas sobre otras, como los acróbatas del circo cuando hacen la torre humana. Unos sobre los hombros de los otros, *el que está en lo alto goza la impresión de dominar a los demás, pero debería advertir, al mismo tiempo, que es su prisionero*. Esto nos llevaría a percatarnos de que el pasado no se ha ido sin más ni más, de que no estamos en el aire sino sobre sus hombros, de que estamos en el pasado, en un pasado determinadísimo que ha sido la trayectoria humana hasta hoy, la cual podría haber sido muy distinta de la que ha sido, pero que una vez ida es irremediable, está ahí: es nuestro presente en el que, queramos o no, braceamos náufragos.

Las nuevas generaciones son náufragas de un barco que no condujeron, víctimas de timoneles que no pudieron elegir ni dirigir. Prisioneros de una torre que presiden (porque son más jóvenes, porque están menos dañados por la vida, porque todavía no se han equivocado tanto y porque es probable que en su mayoría mueran después) pero que los sostiene, es la única tierra firme en la que pueden pararse. Que los que están en los estratos de más arriba sean simultáneamente amos y prisioneros permite pensar no sólo que su doble condición de privilegiados y presos es ineludible, estructural, sino que el disfrute de estar arriba, que Ortega señala, puede prevalecer como sensación, pero también puede prevalecer la otra, la angustia de tener que sostenerse en los de abajo, de ser prisioneros. ¿Predomina el gozo por la mirada amplia y poderosa que abarca desde el tope todo el horizonte, ese plus de perspectiva que permite pensar cosas nuevas y sentirse amos de la tierra? ¿O predomina la conciencia de que los pies tienen que afirmarse sobre hombros de otros, de gente que puede no quedarse quieta, que puede tambalear, no sostenerlos bien, gente agobiada por el peso de piernas tan jóvenes y fuertes, que puede tener los hombros vencidos?

Encaramada arriba del puente, la joven suicida de la novela *Opendoor*, de Iosi Havilio, no puede mirar otra cosa que el «agua enlodada y carnívora», «la placa de agua podrida» hacia la que está por saltar.[28] Eso es lo que se ve desde arriba.

Creo que hay épocas en las que ser joven es emborracharse con la inmensidad del horizonte, y otras, como ésta en la Argentina, en la que los nuevos sobre todo perciben el encierro en una torre que no pidieron ni construyeron, una torre de la que no son responsables pero los tiene atrapados como un piso pantanoso, doliente y traicionero. Un piso de cadáveres. Si quienes hicieron irrumpir en los años 60 o 70, en la Argentina, sus relecturas del peronismo, sus propuestas para una nueva izquierda, su voluntad de trans-

[28] Havilio, Iosi. *Opendoor*, Buenos Aires, Entropía, 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 35 9/5/11 3:04 PM

formar el país, se embriagaron con la fascinación de la torre como atalaya y fueron masacrados en gran parte, las generaciones que los continuaron sufrieron la dura resaca después de la embriaguez. Las generaciones de la postdictadura cargan con la angustia y con la lucidez de que estar arriba de la torre es estar presos, y desde esa angustia y esa lucidez escriben. Porque además de experimentar intensamente su condición de reclusos, perciben que sus pies se afirman en huesos NN y en hombros de sobrevivientes de la militancia, que por su parte tienden a mantener con su pasado un vínculo demasiado conflictivo: no consiguen examinar abiertamente su lucha, sus errores, sus aciertos, sus viejas certezas, no logran criticarse y valorarse sin tapujos ni eufemismos, ofrecerse con sinceridad a la crítica implacable de los que nacieron después.

¿Es necesario dar ejemplos? Vamos a uno: el cambio de valoración de la palabra «utopía». Quienes en los años 60 y 70 utilizaban esa palabra con desprecio, para indicar el carácter inviable y políticamente inconducente de un proyecto político que, *porque era una utopía*, debía desecharse para buscar uno realmente posible y transformador, hoy suelen decir «yo siempre luché por las utopías». Cambian sin admitirlo y empiezan a resignarse a «la utopía» como algo valorable, sin hacerse cargo de la derrota que semejante cambio implica. No explican que hoy entienden que sus anhelos eran en verdad una utopía: eso supondría una evaluación crítica de su pasado que se puede compartir o no. Más bien pronuncian el sustantivo utopía desafiantes, insinuando o afirmando claramente que les pertenece desde siempre, que los caracterizó como gente militante y los caracteriza hoy, al contrario del escepticismo y la resignación de sus hijos y nietos. Es decir: proyectan en los nuevos la derrota que ellos —no los nuevos— sufrieron, para no pensarla, para no examinar la resignación con que caracterizan hoy sus pasiones políticas. Son ellos los que están vencidos pero para sentirse vencedores proyectan sus desastres sobre los que nacieron después y no participaron en esa guerra.

Otro ejemplo: quienes en el 78 saltaron y gritaron felices porque la Argentina les daba la alegría de salir campeones mundiales de fútbol, y sonrieron mientras un estadio colmado vitoreaba al general Videla, incluso si se consideraban de izquierda, quienes en el 82 apoyaron la aventura desesperada de Malvinas por la que la dictadura intentó legitimar su permanencia en el poder, incluso si todavía eran militantes sobrevivientes de agrupaciones políticas radicalizadas, hoy no «recuerdan» lo que dijeron e hicieron, no lo aceptan, no se autocritican explícitamente, y tampoco defienden con integridad aquellas acciones, reconociéndolas como suyas, erradas o no.

En general, tampoco se «recuerda» hoy la complicidad generalizada con la dictadura militar. «No sabíamos qué estaba pasando», se justifica un padre ante un hijo que hoy tiene treinta y cuatro años, un informante que quiere permanecer anónimo y me cuenta que su casa de infancia estaba en la vereda

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 36 9/5/11 3:04 PM

de enfrente del campo de concentración «El Olimpo».[29] Él se acuerda de los gritos que se acostumbró a oír cada tanto y de ráfagas de ametralladora, y sobre todo se acuerda de que ese mismo padre que hoy dice «yo no sabía» le respondió, voluntariamente enigmático pero con una sonrisa tranquilizadora «son tiros, hijo», cuando él, con tres años, le preguntó asustado qué pasaba.

El ciudadano común, el Partido Comunista argentino, los militantes comprometidos que sobreviven, todos tienen por lo menos dificultades para recordar, para reconsiderar muchas de sus antiguas posiciones. Un manto de vergüenza, de errores no asumidos, de silencios cómplices, de preguntas prohibidas y traiciones a ellos mismos tiñe en buena medida el relato de los padres de los escritores prisioneros de la torre. Los del piso de abajo flotan, tratando de tocar lo menos posible la tierra de su propio pasado, y los prisioneros de la torre, montados sobre sus hombros, sienten su tambaleo, su vacilación, su frustración y humillación, su dolor sin límite, las heridas que no paran de sangrar; intuyen sus traiciones y su renuncia, y especialmente la negativa a que se pongan sobre la mesa las preguntas implacables.

Tal vez esa canción del Indio Solari, «Vencedores vencidos», pueda leerse como examen implacable a la generación de militancia, a la que él también pertenece. Este tema integra el álbum «Un baión para el ojo idiota», que apareció en 1988, cuando ya era claro que la democracia que había nacido de la dictadura era producto de la derrota y la descomposición. Misteriosa, violenta, la letra de «Vencedores vencidos» empieza con una voz que avisa que llegó su turno para tomar revancha:

Y ahora tiro yo porque me toca
en este tiempo de plumaje blanco
un mudo con tu voz,
y un ciego como yo
¡Vencedores vencidos!

¿Mudos y ciegos, los vencidos que se impostan como vencedores? ¿Incapaces de transmitir su frustración y dolor, de observar en el nuevo paisaje los

[29] «El Olimpo» fue un centro clandestino de detención ubicado en la ciudad de Buenos Aires, en el barrio de Vélez Sarsfield, entre las calles Olivera, Ramón Falcón, Lacarra, Fernández y Rafaela. A la entrada había un cartel que decía «Bienvenido al Olimpo de los Dioses. Los Centuriones». El centro funcionó entre agosto de 1978 y enero de 1979; sin embargo, en esos seis meses fueron alojados setecientos detenidos, de los cuales sobrevivieron cincuenta. Este centro clandestino dependía de Guillermo Suárez Mason (apodado «el carnicero del Olimpo»), comandante del I Cuerpo del Ejército Argentino. El responsable del campo fue el mayor del Ejército Guillermo Minicucci, a él respondían también oficiales de la Policía Federal Argentina como Julio Simón (apodado «el Turco Julián») y Juan Antonio del Cerro (alias «Colores»).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 37 9/5/11 3:04 PM

efectos devastadores de su derrota?[30] No es casual que esta voz generacional sea escuchada fundamentalmente por gente más joven. El público del Indio Solari (1949) es sobre todo el de postdictadura, no el de sus coetáneos. Los Redonditos de Ricota comenzaron su trayectoria todavía en tiempos de la dictadura militar pero ganaron sus adeptos en democracia y continúan hasta hoy movilizando a adolescentes y jóvenes.

Las generaciones de postdictadura: invisibilidad y desprecio

Instrucciones para ser desdichado:
Crea que usted es alguien y después, espere.

Fernanda García Lao (1966), *Muerta de hambre* (2005)

«Vencedores vencidos», del Indio Solari, finaliza así:

Me voy corriendo a ver
qué escribe en mi pared
la tribu de mi calle.
¡La banda de mi calle!

¿Qué se está escribiendo ahora? El autor hace la pregunta mientras anuncia que se pone en movimiento para responderla, que va corriendo a averiguarlo. No va corriendo a juzgarlo, no va corriendo a decidir si lo que se escribe es bueno o malo, si es arte o no. Va *a verlo, a leerlo*. Para caracterizar a los que escriben, utiliza dos palabras («tribu» y «banda») que connotan que son los más jóvenes de su lugar de origen. Lo que se apresura a mirar es qué tienen ellos para transmitir(le). Porque «tribu» y «banda» son palabras que aluden a las nuevas generaciones: sus agrupaciones alrededor de cierta identidad, sus nucleamientos musicales en el rock (hoy se usa mucho más «banda» que «grupo», más propio de los años 80, o «conjunto», que se decía en los 70).

El Indio Solari nació en 1949, pertenece a la generación de militancia pero es atípico, porque la mayor parte de sus coetáneos hacen exactamente lo contrario de lo que dice esa canción. Como estamos viendo, la percepción de la crítica, al menos hasta hace pocos años, y la de la mayor parte de los lectores argentinos hasta hoy, es que ya casi nadie escribe en la pared, que en la literatura nacional prácticamente «no pasa nada» desde que empezó la democracia. Si bien en los suplementos culturales y en algunos lectores (como venimos diciendo) eso se está modificando, la ignorancia de la obra

[30] Agradezco a mi hijo que me haya llamado la atención sobre la letra de este tema y me haya comentado su lectura, en la cual me inspiro para escribir estas líneas.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 38 9/5/11 3:04 PM

de las generaciones de postdictadura se sostuvo demasiado tiempo. Y cuando no se la ignoró fue para acusarla hasta el hartazgo de inane, trivial, apolítica, indiferente a la realidad argentina. Algo que solamente se puede decir si no se la ha leído. Estas generaciones han asimilado ese desprecio, les es difícil confiar en su propio valor.

Sin embargo, solamente desde hace pocos años, una minoría significativa de la crítica prestigiosa de la generación de militancia parece haber decidido intervenir en la NNA con sus juicios. Beatriz Sarlo y la revista *Otra Parte*[31] dedican páginas a juzgarla, probablemente convocadas por la creciente fuerza del movimiento y por el interés que éste empieza a despertar entre los jóvenes lectores. Pero los textos que comentan estas obras no se preguntan qué tienen los nuevos para decir sino si escriben «bien» o «mal», intervienen sobre todo para resguardar las fronteras de la literatura, cuyo cuidado se adjudican, como si éstas fueran «sagradas» y ellos, sus sacerdotes. Usan así su bien ganado prestigio, su merecido poder, para impedir entrar a la mayor parte de lo que se escribe al reino de la literatura, y designan a dos o tres «elegidos» a los que sí dejan entrar, son la necesaria excepción a la regla y subrayan el poder de los sacerdotes y la ignominia que cae sobre los que se quedan afuera. Volveremos a esta forma de crítica, que llamaremos con una metáfora: «patovica».

En una entrevista del año 2003, Noé Jitrik describe la literatura actual como «literatura en aflicción».[32] Es el mismo título que propuso, por otra parte, para el último tomo de la *Historia crítica de la literatura argentina* (obra monumental e innovadora en muchos sentidos, que él diseñó y está dirigiendo), en el que se referirá a la producción de hoy.[33] Cuando alrededor

[31] Luego voy a discutir en detalle una intervención de Beatriz Sarlo. En cuanto a la revista *Otra Parte. Revista de Artes y Letras*, mi discusión es con artículos publicados en 2006. Se trata de una revista independiente que dirigen Marcelo Cohen y Graciela Speranza y se plantea explícitamente intervenir en la política cultural, algo que hace, no siempre en el sentido en que yo creo que es productivo intervenir. Su primer número data de primavera-verano de 2003; hasta esta fecha lleva diecinueve números publicados. En el trabajo inédito «Una teoría de la literatura» discuto algunas de sus posiciones, sobre todo en los apartados «La reificación de los procedimientos que discuten el realismo: análisis de un ejemplo» y «La crítica "de izquierda": un ejemplo de la apelación a la revuelta como camuflaje».

[32] Departamento de Literatura. Universidad Nacional de Colombia. «Entrevista a Noé Jitrik», *Literatura: teoría, historia, crítica*, nº 5, Bogotá, 2003.

[33] La *Historia crítica de la literatura argentina* es un valioso proyecto de la editorial Emecé. Es una obra en doce tomos que, con la dirección de Noé Jitrik, se sigue elaborando. Aparecieron hasta el momento ocho tomos que enumero, junto con sus directores: 2, *La lucha de los lenguajes* (Julio Schvartzman); 5, *La crisis de las formas* (Alfredo Rubione); 6, *El imperio realista* (María Teresa Gramuglio); 7, *Rupturas* (Celina Manzoni); 8, *Macedonio* (Roberto Ferro); 9, *El oficio se afirma* (Sylvia Saítta); 10, *La irrupción de la crítica* (Susana Cella); 11, *La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff). Si bien no han salido en orden cronológico, el plan es dejar el último tomo, el 12, para que salga al final y pueda así dar cuenta de los últimos cambios en el campo literario argentino.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 39 9/5/11 3:04 PM

de 1998 Jitrik estructuró esta obra en doce volúmenes, planteó que el estado de la literatura argentina en aquel momento era «de aflicción»: en reuniones con los directores de tomo, en las que yo misma participé, sostuvo, sin que nosotros lo objetáramos (porque no pensábamos diferente), que vivíamos una crisis en la que había escasos autores, desconcierto sobre las formas estéticas y los sentidos de la experimentación, fuerte desinterés en los lectores. En realidad, hoy es claro que la situación no era la que evaluábamos en lo que concierne a autores y programas estéticos y que nosotros mismos éramos los lectores desinteresados, más que los otros. Pero era difícil percibir otra cosa desde el espacio académico.

Cinco años después, cuando la muy rica producción nacional de las nuevas generaciones se hizo mucho más visible, alguien tan significativo para nuestra crítica como es Jitrik insistió en la misma idea de aflicción. Así afirma en la entrevista citada, de la que transcribo estos fragmentos:

> [...] hablé de literatura en aflicción, como haciendo un duelo. No es fácil decirlo porque podríamos pensar que una literatura que hace duelo es aquella en la que hay muertes lamentadas. Pero no. La noción de duelo estaría ligada, más bien, a una pátina de pérdida o bien a la persecución de una falta. Hay quien ya ha escrito sobre el duelo en la literatura argentina a partir de la dictadura: Idelber Avelar. Pero el duelo nunca es satisfactorio. Tiene una finalidad ritual, un objetivo, y mientras se realiza también manifiesta malestar. Tendría yo que proponerme esta perspectiva que dirige mi atención a determinados textos, a determinadas propuestas que otro dejaría de lado. Entiendo, por ejemplo que un libro como *Los Soria* de Alberto Laiseca, un libro de mil páginas, difícil de abordar, sería un texto de malestar que ante todo supone un malestar en la lectura. El proyecto mismo, en su dimensión, tendría que ver con este concepto de malestar. En momentos más tranquilos, en los que los escritores estarían más integrados al sistema literario o que operarían más de acuerdo con normas de género, nadie habría encarado un proyecto tan delirante como ese libro. De modo similar, Martín Caparrós escribió un libro que es una desmesura, inclusive desde su dimensión cuantitativa. Pero cuando uno va a una editorial y presenta un manuscrito de más de 150 cuartillas, le dicen que no hay posibilidades de publicarlo, porque el público no lee, etc. [...] Lo que nosotros podemos manifestar en este momento no es frustración exactamente, más bien sería impotencia, parálisis intelectual, una problematización que se nos escapa, fractura de paradigmas, fractura de instrumentos, no saber exactamente qué respuestas dar y cómo eso puede dar vuelta y tornarse en acción.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 40 9/5/11 3:04 PM

Jitrik retoma la idea de «aflicción» percibida a fines de los 90 y la relaciona productivamente con el duelo por la derrota política, citando la ya comentada tesis de Idelber Avelar. Ahora bien, pese a la gran cantidad de escritores argentinos con mucha obra publicada, no nombra a ninguno que pertenezca a las generaciones de postdictadura. Menciona a escritores muy importantes: Roberto Arlt, un clásico; Juan José Saer, más o menos de su generación, merecido integrante del canon académico; Alberto Laiseca, nacido en 1941, también consagrado por la crítica; menciona además a Martín Caparrós, del estrato más joven de la generación de militancia (nació en 1957), que perteneció, como veremos, al «grupo Shanghai», los últimos autores nuevos y jóvenes cuya existencia registró la crítica universitaria, en los años 80, aunque en 2003 Caparrós ya no es ni nuevo ni joven.

Jitrik sostiene que Saer, Laiseca o Caparrós escriben libros «difíciles de abordar» por su extensión o estilo; en esto no hay un juicio de valor negativo, al contrario, tal dificultad sería un modo de expresar «malestar» ante la cultura argentina, volviendo al libro casi inconsumible. Jitrik pareciera elogiar un proyecto de resistencia contra la facilidad y el consumo del arte, a la manera de los vanguardistas europeos; sólo que cuando los vanguardistas europeos daban esa batalla, *había mercado de lectores* y su voluntad de decepcionar a su público de burgueses con intereses culturales adquiría un sentido político subversivo.[34] En 2003 no hay casi lectores —ni burgueses, ni de los otros— interesados en lo que escriben los argentinos, y por eso el mercado dificulta tanto que nuestros escritores publiquen (como dice el mismo Jitrik). En este contexto, abogar por obras «difíciles de abordar», inconsumibles, tiene un significado político fuertemente conservador. No se trata, por supuesto, de censurar su existencia, no es función de la crítica indicar cómo hay que escribir sino leer significaciones. Pero una cosa es entenderlas como una parte más de lo que se produce y otra elegirlas como lo único que hay significativo, como si solamente fuera valioso escribir desde la voluntad de ser leído por muy pocos, y eso fuera una prueba de talento y profundidad que (bajo presión y ante la hostilidad del medio) afirma su malestar como melancolía.

Jitrik no lee con parámetros distintos el proyecto vanguardista que sacudió Europa hace cien años y las obras que hoy se plantean «inabordables», pero sí registra con sensibilidad que la agresividad de aquella actitud hoy ha devenido melancolía, soledad y desconcierto ante la «impotencia», la «parálisis intelectual», la indiferencia social. Y percibe con agudeza la relación entre estas obras «difíciles de abordar», «afligidas», y el duelo de postdictadura (que conlleva una crisis de las estéticas anteriores, las que eran potentes en

[34] Cf. Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 41 9/5/11 3:04 PM

tiempos de militancia e incluso de dictadura). Sin embargo, pareciera ignorar (al menos en estos razonamientos) que existen escritores de generaciones nuevas que han dado en general otra respuesta al duelo, una respuesta que construye lectores, en lugar de alejarlos. En 2003 hay un nutrido grupo de autores que no son tan jóvenes ni recién empiezan, tienen muchos libros publicados (que están apareciendo desde los años 90) y ya pasaron los cuarenta años, y expresan su malestar ante la sociedad con programas literarios muy diferentes. No obstante, en 2003, para el imaginario cultural generalizado incluso en la academia, Martín Caparrós o Alan Pauls siguen siendo «escritores jóvenes y nuevos», y la etiqueta absurda invisibiliza a los que realmente lo son.

Los escritores invisibles (los que, precisamente, quiero visibilizar acá) tienen el mismo desconcierto y también viven el duelo, pero *no* se expresan en obras necesariamente «difíciles de abordar» o con gestos que supuestamente el mercado rechaza, sino en una producción constante y a menudo accesible, muchas veces «más de acuerdo con las normas de género», y salen tozudamente a buscar lectores y críticos. Hacen una narrativa que no necesariamente responde con melancólico aislamiento a la «parálisis intelectual», más bien muestra que no está paralizada, interroga lúcidamente la sociedad en la que vive y se enchastra de conflictos, de trama, de violencia y de política, aunque no da las soluciones voluntaristas, conciliadoras, políticamente correctas, que querrían los lectores progresistas, ni otorga pasaportes para la distinción de algunos elegidos, proponiéndose como «inabordables» para la mayoría.

Eternizar la parálisis, eternizar el páramo y cerrar los ojos a los síntomas que indican lo contrario es un modo de detener el tiempo, de volver presente al pasado. Mientras se escribían y publicaban libros atravesados por el trauma, el horror del ayer y la derrota de hoy (condenados a la lucidez de saberse voces prisioneras en la torre), los escritores y críticos de las generaciones anteriores manifestaron, con alguna aislada excepción,[35] compacta indiferencia y un

[35] Por lo escasas dentro de su generación, son especialmente encomiables las excepciones de las escritoras Ana María Shua, Liliana Heker o María Rosa Lojo, o del editor Alberto Díaz, que me hizo conocer algunos escritores notables de la NNA. Shua, nacida en 1951, nunca dejó de leer sistemáticamente literatura argentina nueva. En una entrevista que le hice en 2004, celebra al respecto: «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». Lojo ha realizado agudas reseñas de algunas obras de la NNA. En cuanto a Heker, su productiva experiencia como coordinadora de un taller por el que pasaron varios de los escritores más interesantes de las nuevas generaciones (Pablo Ramos, Samanta Schweblin —ambos premio Casa de las Américas—, Romina Doval, Maximiliano Matayoshi, entre otros) la vuelve particularmente consciente de lo que está surgiendo, como se ve en esto que escribe en los años 90: «hoy es posible hablar de una narrativa argentina surgida después de la dictadura que, con características propias y en circunstancias históricas menos propicias, empieza a vislumbrarse tan múltiple y compleja, tan consistente,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 42 9/5/11 3:04 PM

desconocimiento que no les producía conflicto, que no tenían reparo alguno en admitir. Interrogados sobre esa indiferencia (de ellos como lectores, del mercado, de la crítica) decían cosas como éstas:

> Yo antes leía narrativa argentina y ahora ya no o ya no tanto. Y sigo leyendo a escritores que nacieron antes (bastante antes) que los 60. Desde fines de los 60 y hasta entrados los 80 leí bastante a nuestros compatriotas: Cortázar, Borges, Abelardo Castillo, Tizón, Juan José Hernández, Haroldo Conti, Humberto Costantini, Enrique Wernicke, José Bianco, Saer, Di Benedetto, Alicia Steimberg, Isidoro Blaisten. Y después… después seguí leyendo a los mismos sumando a Fogwill y a Hebe Uhart. Así que de jóvenes, nada o casi nada. Leí una novela de De Santis, por ahí, que se dejó leer, pero no recuerdo nada que me haya impactado realmente. Así que no me extraña que el mercado respondiera así.[36]

Solía afirmarse con rapidez la ausencia de literatura valiosa y la convicción de que lo que se escribía era insensible a la realidad social. Se lo afirmaba sin leer. La combinación de desconocimiento y desinterés sostenía el prejuicio. La cita anterior es de Julia Saltzmann, editora de literatura argentina en una editorial importante, que pertenece a la generación «de mando y predominio» (diría

---

como la de los años 60. […] Si el espléndido y múltiple movimiento de los 60 venía generado por una gran confianza en el sentido de la Historia y en las posibilidades de la cultura de contribuir a un cambio social […], la narrativa actual, si viene de algo, viene del desencanto y de la muerte». Citada por Neuman, Andrés. «La narrativa breve en Argentina desde 1983: ¿hay política después del cuento?», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 711, 2006 (monográfico sobre «Letras argentinas. Un nuevo comienzo. Novela y cuento»). Ya entrada la década de 2000 hay que destacar los talleres de Guillermo Saccomano y de Alberto Laiseca, donde también se formaron voces de las nuevas generaciones. En los últimos años, Mempo Giardinelli manifiesta creciente sensibilidad hacia la NNA. Sergio Olguín, escritor nacido en 1967, afirma en su estupenda antología de nuevos narradores, *La selección argentina*, en 2000: «En contra de la opinión bastante generalizada de que no han surgido escritores de valor en los años noventa, esta selección argentina viene a decir lo contrario: hay que remitirse a los años sesenta para encontrar en una década el surgimiento de tantos escritores valiosos». Y hay que reconocer, nueve años después, que no sólo el nivel de los textos que Olguín incluyó es alto (con alguna excepción), sino que además, muchos de los antologados entonces siguieron escribiendo y hoy tienen una obra valiosa. Entre todos subrayo el nombre de Andrea Rabih, que falleció al año siguiente y de la que sólo pudimos leer, hasta ahora, su promisorio libro de relatos *Cera negra* (Buenos Aires, Simurg, 2000). Dejó una novela inédita que ojalá se publique. Por último, Fogwill es otro escritor que leyó constantemente a los nuevos, aunque su política fue ambigua: a veces utilizó las prerrogativas de poder que le daba su muy merecida consagración y su pertenencia a la generación «de mando y predominio» para burlarse de ellos con arbitrariedad; otras, eligió a algunos de los más potentes para reivindicar. Esto en el ámbito público; en la intimidad su generosidad fue casi siempre enorme.

[36] De una entrevista inédita que realicé a Julia Saltzmann, editora de narrativa de Alfaguara, Buenos Aires, 12/3/2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 43 9/5/11 3:04 PM

Ortega). En el año 2004, Saltzmann no sólo justifica al mercado (en el que sus propias decisiones como editora tienen peso) por silenciar a los nuevos, sino que responsabiliza a ellos mismos por el silenciamiento. Y cuando busca un nombre joven para mencionar, acude a Pablo De Santis, de quien leyó «un libro». Pero ese escritor ya ha publicado catorce en ese momento, y tiene cuarenta y un años.

Sería injusto callar que Julia Saltzmann tuvo un fuerte cambio de actitud en los años siguientes. En agosto de 2007 me consultó sobre autores valiosos de la NNA, interesada en una nota que salió en un importante suplemento cultural.[37] En nuestro encuentro comprobé que durante los tres años que habían pasado de esa primera y breve entrevista, Saltzmann ya había leído a muchos más que a Pablo De Santis, había editado a varios y hasta podía recomendarme algunos que yo desconocía. Creo que ese cambio entre 2004 y 2007 no muestra sólo una disposición individual a revisar las ideas anteriores, también es producto del éxito de la política de difusión y visibilización que encabezó la segunda generación de escritores de postdictadura, en los años que siguieron al estallido de diciembre de 2001. Volveré a esto.

Retomemos las declaraciones iniciales de Saltzmann, es interesante compararlas con otras del gran crítico David Viñas: no encontramos un panorama muy distinto. Pero antes de transcribirlas, hay que recordar que Viñas fue protagonista indudable de una «generación de creación y polémica»: en su juventud fue uno de los fundadores de la revista *Contorno*, espacio grupal de reflexión que sería un hito en la construcción de la nueva izquierda argentina;[38] su trabajo como escritor, y sobre todo como crítico, es insoslayable a la hora de estudiar nuestra literatura y yo misma le debo ideas y metodología. Hasta su muerte, Viñas fue un académico prestigioso de la Facultad de Filosofía y Letras y disfrutó de un merecido lugar, con mucho reconocimiento en el campo intelectual argentino e internacional. Sin embargo, no abandonó sus gestos rebeldes, aunque a veces éstos entraban en graves contradicciones objetivas con su propia condición. Para dar un ejemplo: en 1991 David Viñas ganó la prestigiosa beca Guggenheim, para la cual se había postulado en 1990; pero pese a haberla solicitado él mismo, la rechazó cuando se la otorgaron, lo que generó revuelo.

Como si fuera posible ser de las dos generaciones a la vez, el intelectual consagrado que se presentaba y ganaba el concurso esgrimiendo los galardones y antecedentes tupidos que poseía por pertenecer a la generación de mando

[37] «Nueva narrativa argentina. Relatos de los que no se la creen». *Perfil*, Buenos Aires, 19/8/2007.

[38] La revista *Contorno* publica diez números entre 1953 y 1959 y dos «Cuadernos» en 1957 y 1958. Replantea las relaciones entre literatura y sociedad y, a partir de examinarla, genera las condiciones de discusión alrededor de las cuales surge en la década del 60 la nueva izquierda en la Argentina, como demuestra Oscar Terán en *Nuestros años sesentas*. Participaron entre otros Ismael y David Viñas, Noé Jitrik, Juan José Sebreli, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Oscar Masotta, Carlos Correas, Ramón Alcalde, Tulio Halperin Donghi, Rodolfo Kusch.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 44 9/5/11 3:04 PM

y predominio, reaccionaba, al ganar, con el gesto de ruptura propio de la generación que integró décadas atrás y se oponía a una «beca imperialista».

En una entrevista de 1993 que concede al investigador alemán Roland Spiller, Viñas se refiere a la narrativa nueva lamentándose por lo que define como «alejamiento temático con respecto a la dictadura, fenómeno que a su juicio obedecía a la escasa voluntad de los autores de "hacerse cargo de esa problemática"».[39] Asombra que un crítico tan sutil decrete este supuesto «alejamiento temático». Como demuestra Andrés Neuman —respondiendo esta afirmación de Viñas con un detenido análisis de la obra de «la generación que cursó estudios secundarios durante la dictadura y que más tarde publicó su primer libro de cuentos a partir de 1983, tras el regreso de la democracia»—, es difícil leer esta primera capa de literatura de postdictadura prescindiendo de la política.

¿Ha perdido Viñas su proverbial sutileza como lector, o simplemente no ha leído la literatura de la que habla? Él mismo había develado el secreto un año antes, en 1992: entrevistado por la periodista y poeta Raquel Ángel, confesó que no leía literatura nueva. Quien fue protagonista de una de las más bullentes experiencias generacionales «de creación y polémica» se ha quedado aferrado a las obras de sus contemporáneos. Pero declarar el desconocimiento de lo que se escribe ahora no le impedirá denostarla en 1993, ni quejarse en el 92 ante esta indignante «renuncia a la conciencia histórica» que (sabe sin necesidad de leer) aquejaría a los nuevos. Así se lo dice a Raquel Ángel, con la seguridad y legitimidad que le da pertenecer a la generación «de mando y predominio».[40] Relata la poeta y periodista:

> Para poner la cosa en foco, traigo de vuelta el tema de la domesticación intelectual y le pregunto por los escritores jóvenes:
> —¿Qué pasa con los nuevos, David? ¿Cuál es la marca?
> —Y… ahí te encontrás con la trivialidad más absoluta. Lo que hablábamos, ¿no?, de las luces del centro, la fugacidad del clip, de la historieta. La movida española y toda esa pavada. Desde ya. Yo no he leído los libros de estos que han aparecido ahora, pero a veces leo lo que escriben en la contratapa de algún diario. Y bueno. ¡Pobrecitos! Yo diría: está bien, querido, viví tu vida, qué sé yo, ¿cuál es tu delirio? ¡La movida española! Dele usted.

[39] Neuman, Andrés. «La narrativa breve en Argentina desde 1983: ¿hay política después del cuento?», *op. cit.* Neuman se refiere a la entrevista publicada en Spiller, Roland: «La cara de la identidad. Conversación con David Viñas», en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Vervuert, Frankfurt/Milán, 1993.

[40] Viñas nació en 1929, en el momento de esta cita debería estar, según el automatismo matemático orteguiano, afuera de esa generación. Pero su lugar en los medios culturales y en la universidad, desde 1989 (cuando cumplió sesenta años) hasta su fallecimiento, contradice una vez más ese automatismo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 45 9/5/11 3:04 PM

> Pero esto pasó siempre, ¿no?, este tipo de gilada, por lo menos. Para no hablar de Aristófanes para acá, o de Molière para acá, decís: yo a esto me lo sé de memoria. Está bien, viva usted su vida, señor, estamos en otra, usted tiene espacio, accede a la corte, yo no tengo espacio, no accedo a la corte, yo soy un anarco que anda por el mundo. Dele. Yo estoy en otra. Lo que pasa es que… menos mal que no estamos en el siglo XVII, ¿no?, estamos en el XX y quizá sea más complejo el asunto. *Pero por lo menos no me van a quemar*, por ahora, como a una… vieja loca y más o menos bruja. Por ahora. Corrés otros riesgos. Desde ya.[41]

De acuerdo con Ortega y Gasset, no debería llamar la atención que las generaciones «de predominio» desprecien, ignoren e invaliden los aportes de la «generación de creación». Pero estamos trabajando citas de integrantes del «mando y predominio» que presentan rasgos asombrosos para la caracterización de Ortega.

Por un lado, la lista de autores que propuso Saltzmann en 2004 (y que, como dije, no es la que propondría hoy) no excluye únicamente a los nuevos, *sino a todos los creadores que aparecieron después de la dictadura*. En ella no figura ningún escritor o escritora menor de sesenta años, y sobre quince que menciona, solamente siete están vivos en 2004 y hoy (cinco años después), apenas cuatro. Es decir que en ese momento Saltzmann, editora de nuevos libros, leía solamente la literatura argentina que ya conocía, la de escritores muertos o que por edad están en el tramo final de su trayectoria. Su autor «joven» es Pablo De Santis (1963), ya entonces no tan joven y de una prolífica obra; por edad, debería estar, según Ortega, apenas a cuatro años de entrar en la «generación de predominio». Evidentemente no es así, en 2004 De Santis no está por pertenecer a ninguna generación de mando. Tal vez, en su caso, hoy hayan cambiado un poco las cosas por el premio internacional que ganó en 2007 y lo colocó en otro lugar del mercado internacional,[42] pero eso no lo volvió demasiado célebre o exitoso en el mercado argentino, ni convenció al canon académico de que debía leerlo, al menos para ver qué escribía. Y además, si vemos la situación de otros autores coetáneos que también tenían bastante obra publicada en 2004 (Aníbal Jarkowski, Carlos Gamerro, Gustavo Nielsen, Leopoldo Brizuela, Anna-Kazumi Stahl, Gustavo Ferreyra, Marcelo Figueras, Miguel Vitagliano, etc.), se puede decir que, en lo esencial, hoy las cosas apenas han mejorado un poco para los nacidos hasta 1969. Ya no son jóvenes pero siguen siendo casi tan «nuevos» como antes, y apenas leídos.

[41] Ángel, Raquel. «Las astucias de la servidumbre», en su: *Rebeldes y domesticados. Los intelectuales frente al poder*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1992. Extraído del sitio literatura.org, http://www.literatura.org/Vinas/repo_Vinas.html. El subrayado es mío.

[42] De Santis ganó el suculento Premio Iberoamericano Planeta-Casa de América con la novela *El enigma de París* (Buenos Aires, Planeta, 2007).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 46 9/5/11 3:04 PM

Recién ahora el movimiento que se está abriendo paso y protagonizan sobre todo los veinte-treintañeros ayuda a que la atención recaiga también sobre ellos. Volveremos a esto.

No sirven entonces para nuestro corpus las etapas de quince en quince que propone Ortega. La visibilidad de la generación de militancia, que casi hasta hoy parecía lo último que le pasó a la literatura argentina, y la invisibilidad de lo que le viene pasando hace ya al menos dos décadas, son fenómenos demasiado evidentes como para que un suceder generacional (polémico o armónico, no importa) pueda pensarse como estratos de quince en quince. Ésta es la primera conclusión, si miramos el fenómeno desde el marco orteguiano.

La segunda, asombrosa, surge de las citas de Viñas. El académico consagrado, fundador de la crítica literaria política en Argentina, profesor titular de la Universidad de Buenos Aires, equivalente en repercusión y poder (más allá de sus profundas diferencias políticas) a un Ortega y Gasset de la España de la década del 30, referencia obligada de cualquier investigador que viene a la Argentina (como el alemán Roland Spiller, que lo entrevista)… ¡se describe a sí mismo como un marginal! Es alguien que «no tiene acceso a la corte», «no tiene espacio», es «un anarco que anda por el mundo» y no puede llegar a las contratapas de los diarios.

Y acá aparece otra funcionalidad del «vencedor vencido» del citado tema de Los Redondos: no solamente proyecta la propia derrota en los que nacieron después del combate, sino disimula la ocupación victoriosa de lugares de dominio, subrayando los riesgos de la antigua pelea que dio, subrayándose como derrotado. ¡Viñas dice tener miedo por su persona, por las represalias de un poder que, en su discurso, parecieran representar los escritores jóvenes que escriben en los medios!

Afirma esto, y no le discuten ni la entrevistadora Raquel Ángel, ni ninguno de los nuevos escritores a los que alude la pregunta (y él no leyó), ni los posibles señalados con la alusión a la «contratapa de algún diario» y la «movida española». Detengámonos en esto.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 47 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 2

Los últimos escritores visibles

¿A quiénes se refiere Viñas en la entrevista de Raquel Ángel? Es probable que piense en los poquísimos nuevos narradores que aparecen en los medios a comienzos de los años 90. Hoy, salvo excepciones aisladas, nuestros escritores no tienen visibilidad social. Pero en ese momento había unos pocos que sí, fueron los últimos autores que aparecieron en la prensa gráfica: los que se agruparon alrededor de la revista *Babel* a fines de los años 80 y los autores de Biblioteca del Sur, colección de Editorial Planeta que dirigió Juan Forn a comienzos de los 90. Después de ellos, vino un pozo negro en el que escritores y escritoras, noveles o experimentados, de entre veinte y ahora ya casi cincuenta años, compartieron y, en menor medida (pero todavía), comparten el anonimato total o casi total, y la indiferencia de público y críticos. Y sin embargo escribieron con tesón, incluso si muchas veces sienten que no sirve para nada.[1]

Biblioteca del Sur y los primeros escritores de la primera generación de postdictadura

En la entrevista de 1992 que estoy comentando, Viñas alude a una «movida española»; por eso, y teniendo en cuenta el éxito de ventas que tenían en ese momento algunos escritores de Biblioteca del Sur, es posible que se refiriera

[1] «"Hoy nadie protagoniza nada y parecería que esa vacancia se prolongará indefinidamente", comenta Eduardo Muslip […] 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".» Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven, en *Boletín de Reseñas Bibliográficas, 9/10 (Número aniversario dedicado a la narrativa latinoamericana actual)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 48 9/5/11 3:04 PM

a dos jóvenes argentinos que estaban por publicar o habían publicado ya en España, a partir de su relativo suceso (de mercado, no de crítica) en la colección: Juan Forn y Rodrigo Fresán. En 1992, la editorial española Anagrama anuncia en Barcelona una antología de nueva ficción argentina hecha por Forn; por su parte, Fresán publicará su serie de relatos *Historia argentina* en la misma prestigiosa editorial, un año después.[2]

¿Quiénes son esos escritores que el autor de *Cuerpo a cuerpo* «a veces lee en la contratapa de algún diario»? Ya en ese momento Fresán había empezado a publicar contratapas en *Página/12* (menos frecuentemente que Viñas, por cierto, quien tenía un poco más que «acceso» a ese diario: era la firma consagrada con que *Página/12* se había lanzado a conquistar el mercado de lectores progresistas). Es posible que la alusión sea contra este escritor que, sin haber cumplido todavía los treinta y apenas con un primer libro, había logrado convocar a muchos lectores y tener cierto protagonismo en los medios.

Si nos atenemos al criterio puramente cronológico, el autor de *Historia argentina* es sin duda postdictatorial: nació en 1963, tenía veinte años cuando termina el gobierno militar. En cambio, Juan Forn (1959) está en el límite generacional que planteé para dibujar el corpus (nacidos después de 1960), pero, como vamos a ver, el clima de su obra y su mirada lo juntan mucho más con la postdictadura que con las entonaciones de escritores apenas mayores que él.

Fresán, Forn, Marcelo Figueras, Guillermo Martínez y Martín Rejtman son los primeros y últimos autores de postdictadura que fueron visibles en la Argentina hasta muy entrado el siglo XXI; también los últimos que integraron, al menos hasta hoy, algo parecido a un grupo generacional. Marcelo Figueras describe así cierto clima de algunas de esas obras, sobre todo las de Forn y Rejtman:

> Esos cuentos tan urbanos, tan modernos, tan llenos de Ray-Bans, cocaína, sushi y referencias a música «hip» remiten a cierta fugacidad y al ritmo del videoclip.[3]

¿Será eso lo que fastidia a Viñas? Aunque no los ha leído, lo que dicen los lectores y periodistas le indica que no son cuentos que hablen de compromiso social o transformación revolucionaria. No, no hablan de eso, pero sí de política. Sólo que a su modo. Precisamente porque no se enceguecen de voluntarismo ni de nostalgia por las luchas de la Argentina previa a la dictadura, abren los ojos a la sociedad que los rodea y lo que hacen entrar a la

[2] Forn, Juan. *Buenos Aires (una antología de nueva ficción argentina)*, Barcelona, Anagrama, 1993. Fresán, Rodrigo. *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama, 1993.

[3] Entrevista a Marcelo Figueras, Buenos Aires, marzo, 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 49 9/5/11 3:04 PM

literatura es el *presente*, un presente en que la clase media se solaza con Ray-Bans, cocaína y sushi, un presente que no es el que Viñas ni yo, ni muchos, quisiéramos, pero es parte predominante de lo que existe. No lo hacen entrar a su obra para repetir lo que la generación de militantes opina sino para decir qué se ve desde arriba de la torre, que es lo que quienes están allá arriba tienen para contar, que es diferente por completo de lo que ven los que están debajo. Pero la generación de militantes no quiere enterarse de qué se ve, no lee esos libros. Si lo hiciera, tal vez debería observar algo que los jóvenes le muestran, mientras escriben sobre un horizonte que no tiene horizonte: la derrota. Y tal vez debería entonces revisar su desprecio, percibiría que los gestos de cada uno de esos autores jóvenes son muy diferentes entre sí, aunque coincidan en el punto de mira. Y entonces la vieja generación debería admitir que no decir lo que ella diría no es, necesariamente, no decir nada, ni aplaudir el mundo tal cual está.

Pero en lugar de leer, Viñas acusa a una indescifrable «movida española» de influir en la supuesta frivolidad de los nuevos. ¿A qué se referirá? Interrogado sobre alguna «movida española» de ese entonces, Figueras dice:

> Por aquella época no había, que yo recuerde, ningún autor español al que se considerase *cool.* Lo que sí era *cool* era la colección internacional de Anagrama, por la que nos llegaron Bukowski, Tom Wolfe, Hunter S. Thompson y toda esa gente. Quizás por transposición se pueda atribuir españolidad a una movida que en todo caso se había iniciado en los 70, muy lejos de la Madre Patria, y que nos llegaba veinte años más tarde gracias al *delay* de la dictadura y las traducciones horrendas llenas de «coños», «chochos» y «pichas». El otro aspecto alrededor de España en los 90 es la modernidad que sí nos llegaba por la consagración del diseño, las historietas (me acuerdo de *Madrid Me Mata*, una revista que me encantaba), cierta música (era la época de Gabinete Caligari, por ejemplo) y el encantador reviente de barrios como Malasaña. Pero como verás, siguen siendo elementos ajenos a la literatura *per se*, que en todo caso podían colarse por la ventana en algunos relatos de entonces.[4]

¿Será todo eso lo que entiende Viñas por «movida española»? La expresión literal, de todos modos, tal como señala Figueras, no es de esa actualidad, más bien retrotrae a la muerte de Franco en 1975, y la primera década de democracia en España. El escritor hispano-argentino Andrés Neuman explica:

> La «movida española» es el modo en que se alude en España a los tiempos contraculturales y hedonistas de los años 80, tras el boom democrático.

[4] *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 50 9/5/11 3:04 PM

Fue el Madrid rockero, jodón, drogadicto y cuasi sesentista de Almodóvar.[5]

No queda claro qué entiende Viñas por «movida española». Lo más probable es que intente señalar confusamente un clima, cierta expectativa editorial alrededor de la posibilidad (que luego, lamentablemente, se frustraría) de que la narrativa joven argentina triunfe en España; y es posible que su ira difusa contra las prestigiosas innovaciones estéticas que desde allí llegan como «lo moderno» de entonces se junte con su recuerdo de una «movida española» de diez años atrás, eufórica por la democracia todavía reciente y el alza del consumo. En todo caso, lo que su discurso revela es el abismo de desconocimiento y desinterés por el presente en que vive, un abismo que también separaba del presente que, no obstante, habitaba la mayoría de los antiguos protagonistas de las luchas por el socialismo de los años 60/70.

«Toda esa pavada», resume el intelectual. ¿Es una «pavada» la extraordinaria colección Anagrama, que permitió leer en nuestro idioma textos fundamentales que muchos (probablemente, incluido Viñas) desconocíamos? Anagrama difundió obras de grandes escritores latinoamericanos como Roberto Bolaño, modificó la dinámica y circulación de la literatura extranjera en España y América latina e influyó poderosamente sobre los escritores argentinos que, convertibilidad mediante, pudieron adquirir sus libros a precios accesibles durante el menemismo.

Además de Figueras, muchos escritores de postdictadura subrayan la impronta de Anagrama, que les permitió acceder a una valiosa literatura extranjera pero también influyó en su lenguaje narrativo. Patricia Suárez, por ejemplo, experta en tramas y escenarios extrañados, irreales aunque no fantásticos, construye esa sensación de estupor constante con el uso sutil (entre otros procedimientos) de un léxico probablemente aprendido en Anagrama. El sutil, casi imperceptible extrañamiento del lenguaje es una marca de su estilo que se caracteriza por buscar sencillez y frases directas y breves pero con palabras poco usadas, con ecos castizos o antiguos que vuelven todo un poco abstracto, un poco absurdo. Abundan tiempos verbales de uso casi exclusivamente literario, palabras del diccionario que en el Río de la Plata se utilizan poco o términos usuales en las traducciones españolas como «chaqueta» en lugar de «campera», «español» en lugar de «castellano», «vegetales» en vez de «verduras», «batido de americana», y casi no hay malas palabras. Esta reflexión de la escritora refuerza mi hipótesis:

En mi generación hay algo muy desestructurante a nivel de lenguaje. […] ese lenguaje no trata, como en los 70, de escribir «en argentino».

[5] Entrevista a Andrés Neuman, marzo, 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 51 9/5/11 3:04 PM

> […] 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.[6]

«Toda esa pavada», dice Viñas. ¿Es una pavada el gran aporte que hizo entonces España al diseño y a la renovación de la historieta? ¿Acaso las únicas renovaciones estéticas que no fueron «pavadas» fueron las que propuso la generación anterior cuando le tocó estar arriba de la torre?

¿Es una pavada el arte cuando en el horizonte ya no se ve una revolución social? ¿Son responsables los del último piso por el horizonte que encontraron cuando les tocó asomarse y mirar? ¿Deben, para no hacer «pavadas», ser muñecos Chirolitas de quienes están debajo?

Muchas veces las generaciones «de predominio» han rechazado las rupturas, lo inédito, lo novedoso que traían las «de creación y polémica», pero el rechazo se sostenía con el argumento sincero de quienes habían llegado a una edad en que se sentían ya conservadores: «esto no porque es nuevo, rompe con la tradición que nos es cara» (es decir, con lo que les era caro en su juventud). La actual generación «de mando y predominio» rechaza lo nuevo, lo rebelde a su legado, *pero lo rechaza en nombre de la rebeldía*. No reconoce que esa rebeldía *es su tradición*, su pasado. Tal vez si su proyecto hubiera triunfado, aunque sea en las ambiguas versiones del triunfo a las que nos acostumbró la historia, si su cambio de lugar en la torre no hubiera estado mediado por una derrota sangrienta y apabullante, con treinta mil desaparecidos, esa generación hubiera podido abandonar su retrógrada rebeldía y permitir a los nuevos ocupar el lugar que la historia requiere. Pero no lo hace, no les deja el puesto ni escucha la rebeldía *sui generis* que los nuevos proponen. Hacerlo sería admitir su derrota. Entonces prefiere negar una realidad objetiva y no asumir que cambió de lugar social. Viñas no es más un «anarco que anda por el mundo». Volvió a su país y ocupó, junto con otros protagonistas del tiempo anterior, un lugar de poder ampliamente merecido. *Pero de poder*. Las generaciones que militaron en política acusan a los que traen ruptura de *no romper*, de *no ser «rebeldes»*, y conservan así su lugar de poder.

Negar a la generación lozana su novedad y rebeldía es negarle la juventud; la sociedad les dice a sus hijos que *no son* juventud. Es decir: que *no son*. En la Argentina posterior a la masacre de los jóvenes de los años 70, continúa a su modo la masacre de los jóvenes de los 90 y de 2000. Metafóricamente, en esta negación ontológica, pero a veces no tan metafóricamente. La mayor parte de los que hoy mueren en este país tienen menos de treinta años. En

[6] Drucaroff, Elsa. «La nuestra es una mirada huérfana», entrevista a Patricia Suárez, *Ñ*, Buenos Aires, 22/11/03.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 52 9/5/11 3:04 PM

situaciones delictivas, reales o fabricadas por la policía, caen bajo el gatillo fácil en los barrios marginales, otras veces fallecen por el paco, que consumen para consolarse de la vida miserable y la falta de futuro a las que los condenó la generación «de mando y predominio», y ese paco que los mata es el que llena los bolsillos de la gente más vieja, políticos y policías corruptos, poderosos traficantes, gente de la generación de mando y predominio en gran parte de los casos. Los jóvenes también mueren en suicidios porque no ven salida, porque el mundo que recibieron no ofrece horizonte, o se destruyen con ingentes litros de alcohol de la peor calidad. Es como si los adultos los hubieran convencido de que su vida no vale nada. En general hay desprecio de los viejos integrantes de la generación de militancia hacia lo que ellos hicieron en los años noventa o lo que hacen ahora, en general hay desprecio de la sociedad. Los jóvenes lo han aceptado y aprendieron a despreciarse a sí mismos. ¿Cuánto valía la vida de los adolescentes que tiraban bengalas al techo, para las autoridades del gobierno de la ciudad de Buenos Aires? ¿Cuánto, para los empresarios de rock que se enriquecen con los conciertos? Casi siempre esta gente pertenece a la generación de mando y predominio y lucra con los nuevos.

Surgen tres problemas para las generaciones de postdictadura y su nueva narrativa en relación con la generación de militancia (luego definiré en qué sentido la llamo así). El primero es cómo ser rebelde cuando los más viejos se autoatribuyen toda la rebeldía posible. ¿Cómo desobedecen los hijos el mandato paterno «sé rebelde», una paradoja que inmoviliza y oprime? Este mandato y esta opresión se leen hoy en filigrana en las obras de la NNA, construyen situaciones explícitas o connotadas de *filicidio*, una mancha temática que recorre, como veremos, la narrativa de postdictadura (me detendré luego en la definición de «mancha temática» y en el linaje de esta categoría).

El segundo problema es (suponiendo que se superara esta inmovilidad) la culpa: ¿qué sería rebelarse contra «rebeldes» que, además, han sufrido persecución, tortura, muerte de amigos, hijos, hermanos, novios, y son además tan prestigiosos y respetados en el campo intelectual y la academia, ambos con hegemonía oficial democrática y progresista?

El tercero es cuál es el plus de mirada, de perspectiva, que los prisioneros de la torre poseen allá arriba de todo. Es decir, dónde está lo nuevo, la lucidez propia de su situación vital, qué tienen para aportar al tiempo histórico concreto en que les toca ser jóvenes (el oscuro fin del siglo XX, la cínica e imbécil fiesta del período menemista, y luego este presente incierto que recién ahora permite algún básico optimismo).

Trataré de pensarlo, repasando ciertas obras narrativas y ciertos climas ideológicos, en principio, de los años 90. Empecemos por los mencionados escritores de Biblioteca del Sur. Se admita o no, sus obras inauguraron entonaciones que la NNA ha retomado.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 53 9/5/11 3:04 PM

El divorcio entre lectores y libros argentinos: literatura para exhibir distinción

Historia argentina, de Rodrigo Fresán, ocupó durante seis meses la lista de *bestsellers* cuando apareció, en 1991; fue leído fundamentalmente por jóvenes. Hubo otros títulos exitosos que introdujeron escritores nuevos en nuestra literatura, pero pocos años después la colección se interrumpió, y esas lectoras y esos lectores siguieron leyendo a los escritores extranjeros de Anagrama, más (sólo aisladamente) algún argentino que empezó publicando en Biblioteca del Sur, como Guillermo Martínez (1962), quien editó en 1992 *Acerca de Roderer*; la novela fue recibida con éxito y entusiasmo y hoy es una de las más recordadas de la colección de Juan Forn.

Así, salvo en un breve período inicial, el mercado de jóvenes lectores (menor que en décadas anteriores, pero existente) dio la espalda a la literatura de su país. Se habían convencido de que no había nada más, o de que lo que había era aburrido: libros para exquisitos que no se interesaban en relatar historias o pensar la sociedad en que vivían, sino en guiñar el ojo a los saberes especializados de la teoría literaria en boga en algunas carreras de Letras, con la UBA a la cabeza. Los factores que contribuyeron a desalentar a los lectores son, a mi juicio, los siguientes: la crítica académica —despectiva hacia la literatura argentina que el público reivindicara espontáneamente— y los suplementos culturales —que pegaron su mirada a la academia—, por un lado, y la destrucción del mercado editorial que ocurrió durante el menemismo, por el otro. Cada vez quedaban menos sellos argentinos y menos lugares para difundir con tiempo libros «de catálogo» (los que gotean y arman un boca a boca sostenido, en lugar de un éxito fulminante). Esa combinación entre política del mercado editorial y política cultural de la crítica fue lo opuesto de la que se precisaba, y así la literatura argentina reconocida y visible, aunque en las décadas anteriores había sido un espacio en ebullición alrededor del cual la sociedad podía pensarse y discutirse, se volvió ahora una joya refinada para un gueto exclusivo, mientras que afuera de él ya no le importaba a nadie.

Este nuevo lugar social de la literatura no ocurría únicamente porque se acababan las editoriales argentinas: la academia reivindicaba libros exquisitos y difíciles de abordar, alejándose de la gente, y los periodistas de los suplementos la seguían, dando la espalda al público lector. Algo más profundo permitía todo esto, algo de lo que estos factores son, en realidad, un síntoma.

Ya en 1987 Germán García entendía cuánto tenía que ver la derrota con este nuevo lugar social (ínfimo, exquisito, «afligido», para citar a Jitrik) que empezaba a ocupar la literatura. Escribía:

> En la actualidad, cuando alguno se queja de que los más jóvenes no leen como antes, olvida que esos libros condujeron al fracaso.
> No es lo mismo leer —el libro, una insignia— como parte de una as-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 54 9/5/11 3:04 PM

piración a la toma del poder, que seguir leyendo —los mismos libros, además— después de la derrota.[7]

A esta situación estructural se adaptaron sin resistencia el periodismo cultural (con la excepción de la revista underground *Con V de Vian*, que merece una mención aparte), el mercado editorial y el mundo universitario de Letras. Que la narrativa que se ponía de moda fuera la que no presentaba riesgosas conexiones con el presente político fue en realidad un síntoma: nadie iba a ser secuestrado, torturado y asesinado por escribir novelas disparatadas o eruditas que transcurrían en tiempos lejanos y exóticos, y destilaban teoría literaria.

Aun cuando la literatura ya no se conectaba espontáneamente con la gente, en cambio sí mantenía una función que nunca había abandonado: otorgaba distinción, acumulaba prestigio simbólico. No toda la literatura, por supuesto, sino la considerada «buena». En los revulsivos, participativos tiempos anteriores, e incluso durante la dictadura, la ciudadanía culta —con la clase media a la cabeza— tenía la legitimidad de sancionar cuándo un libro era valioso en todo caso sus voces dialogaban con las académicas, pero éstas no alcanzaban para desautorizarlas. Ahora, la voz de los lectores se escuchaba con sorna, un libro ahora sólo era valioso cuando lo bendecían los críticos eruditos que ocupaban las cátedras más sofisticadas.

En efecto, entre fines de los años 80 y los primeros de los 90 varias novelas que tienen éxito académico pero no de público entran al *establishment*. Están firmadas rigurosamente por varones: César Aira, Alberto Laiseca, los entonces jóvenes Sergio Chejfec, Alan Pauls, Daniel Guebel. En general, presentan características similares. Aira —que en los años siguientes sería uno de los más aceptados entre los lectores jóvenes (hoy también Laiseca y Pauls tienen importante presencia)— es el primero en proponer tramas donde lo exótico se fusiona con lo vernáculo en forma delirante. Su propuesta es fría, rezuma teoría literaria y en ella se justifica y explica, por todo concepto; la escritura de Laiseca, en cambio, es intensa, erótica y excesiva, apuesta a bastante más que demostrar preceptos lingüísticos sobre la densidad y opacidad de los significantes y el artificio que constituye cualquier edificio artístico de signos. Pauls pergeña sus primeras novelas como ejercicios de demostración de la teoría académica. Por su parte, Daniel Guebel, un escritor veinteañero todavía a fines de los años 80, nucleado alrededor de *Babel* (revista a la que pronto nos referiremos), repite el gesto de Aira con una novela que transcurre en una absurda Malasia y guiña el ojo a la crítica.[8] En estos libros priman lo

[7] García, Germán. «Las insignias de consignas». En *Consignas*, nº 1, Buenos Aires, s/f. [El periódico no tiene fecha pero su único número apareció en el segundo cuatrimestre de 1987.]

[8] Cf. las novelas de César Aira, *Ema la cautiva* (Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981), *Una novela china* (Buenos Aires, Javier Vergara editor, 1987), *La liebre* (Buenos Aires, Emecé, 1993); las de Alberto Laiseca, *La hija de Kheops* (Buenos Aires, Emecé, 1989), *La mujer en*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 55 9/5/11 3:04 PM

exótico y distante, el delirio voluntariamente inverosímil. Transcurren en el antiguo Egipto, en la milenaria China, en Grecia, en Malasia y también en el desierto argentino o entre los ranqueles, pero cuando aparecen estas zonas de peligro político, inmediatamente se las despoja con higiene de cualquier opresión, violencia o sangre que puedan tomarse en serio, apelando al amable disparate, al refinamiento socarrón: una pampa en la que se crían faisanes, ranqueles con costumbres de mandarines, malayos que toman una extraña bebida en la que identificamos el mate amargo. El coqueteo con los teóricos académicos (principales destinatarios de estas obras), la consiguiente obsesión por la autorreferencialidad y la autonomía de la literatura se perciben, por ejemplo, en la contratapa de la primera edición de *Ema la cautiva*, donde se apela a los juegos de palabras lacanianos, con pretensión hueca, ya desde la primera frase: «Ameno lector: hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una "tapa en contra"».[9]

Una lectura sensible puede ver, en esta voluntaria elusión de cualquier situación contextual y conflictiva, el miedo, y hasta encontrar en su escritura ciertos «agujeros» por donde, se quiera o no, aparece la marca de que algo falta, de que la realidad es imposible de eludir:

> La lectura de algunos escritores que se nuclearon alrededor de la revista *Babel* (1988-1991) inducía una pregunta: ¿acaso aquellos quesos caros con los que nos tentaban los desganados artífices del autodenominado «grupo Shanghai» no estaban llenos de *agujeros* sospechosos? «Shanghai» proponía una poética basada en la clausura y la autonomía. Pero en esos verosímiles blindados que sólo remitían a otros textos, en esas *delicattessen* manufacturadas sin desgano, se abrían *agujeros* que enviaban, violentamente, a la cotidianidad del lector y al contexto de producción de las novelas. El «chiste» está en ese guiño: pedir una patinesa en las tolderías ranqueles o preparar un mate poniendo en juego todos los elementos rituales de la ceremonia oriental del té son hechos que distorsionan esa veleidad de autonomía. Remiten a la coyuntura histórica que es el correlato de los textos, pero también señalan, echando a perder el queso, la imposibilidad de estos artífices de trabajar,

---

la muralla (Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1990); la de Daniel Guebel, *La perla del emperador* (Buenos Aires, Emecé, 1993).

[9] Contratapa de *Ema la cautiva*, *op. cit*. Pese a su contratapa, la novela me gustó cuando la leí, apenas publicada: traía una novedad, una discusión con la solemnidad de la novela histórica de los años 60, 70, en la cual todo tenía un profundo trasfondo político: las incursiones al pasado intentabam revisar con densidad el presente político de América latina, y cualquier situación no realista aludía a lo que Carpentier llamaba la particularidad «mágica» de nuestro continente. Aira escribía *Ema…* contra eso y aportaba un soplo de frescura y libertad que aprovecharía muy bien la nueva narrativa argentina años después. Pero, durante estos veintiocho años, Aira publicó más de sesenta libros más, y sigue haciendo lo mismo, como si estuviéramos en 1981.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 56 9/5/11 3:04 PM

sin ortopedias, con la Historia y las historias. Perderse y encontrarse en las selvas de Malasia, contemplar melancólicamente el Adriático desde la proa de un barco que va rumbo al exilio, espantar mosquitos a orillas del Nilo son peripecias de personajes de estos «nuevos narradores argentinos» que podrían, por sí mismas, dar cuenta del contexto de producción.[10]

Nacía así una literatura dirigida a «iniciados» que hablaba de cualquier cosa lejana e ingeniosa con tal de eludir conflictos; los lazos entre escritores y lectores estaban rotos. Era el último triunfo de la dictadura militar: «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.[11]

Sobre *Babel* y Biblioteca del Sur

Aparecida entre abril de 1988 y marzo de 1991, en los veintidós números mensuales de *Babel. Revista de libros*, fundada y dirigida por Jorge Dorio y Martín Caparrós, se pueden leer en filigrana las nuevas condiciones de la literatura en la Argentina inmediatamente posterior a la dictadura, cuando empieza a quedar claro lo que vislumbra Germán García: los libros, antiguas insignias de la izquierda movilizada, remiten apenas a un poder perdido, una consigna fracasada («hagamos la revolución»).

La ingeniosa bajada que seguía al título «Babel» era: *«todo sobre los libros que nadie puede comprar»*. La revista aludía así con ironía al elevado precio de estas mercancías culturales durante la última época del alfonsinismo, situación que cambiaría radicalmente con la convertibilidad menemista. Y, a propósito, Biblioteca del Sur aprovecharía esta ventaja al iniciarse, en octubre de 1990, meses antes del cierre de *Babel*. El eslogan *«todo sobre los libros que nadie puede comprar»* subrayaba un gesto que resume el espíritu de esa revista: manifestaba (de modo solvente, hay que admitirlo) saberes exclusivos para exhibir distinción, con la consiguiente exclusión que la distinción siempre precisa. Si nadie podía saber sobre esos libros porque no tenía el dinero, *Babel* sí podía.[12] A esto se

[10] Fragmento de «¿Por algo será?», mímeo, prólogo colectivo al volumen inédito de artículos de los integrantes del P.E.N.C.A, el seminario de investigación en que participé entre 1992 y 1995. En el 95 el grupo desistió de publicar sus trabajos. Por eso, si bien utilizaré varios conceptos que elaboré junto con esas personas, sólo yo asumo la responsabilidad de sostenerlos. Por honestidad intelectual, no puedo dejar de indicar que su autoría no me pertenece de forma exclusiva, pero entiendo que si los coautores han elegido no hacerlos públicos, no necesariamente los comparten todavía.

[11] Citada en Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.*

[12] En los últimos meses de 1991 escribí un artículo donde comparaba *Babel* con la famosa revista *Crisis*, insignia cultural de la década del 70. Allí desarrollé en principio la hipótesis de que, pese a otras virtudes que también señalo, el gesto de *Babel* es exhibir distinción: «Libros:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 57 9/5/11 3:04 PM

sumaba el ejercicio de una crítica que, en el caso de la literatura de ficción, la mayor parte de las veces estaba centrada en subir o bajar el pulgar a las obras, expulsarlas o abrirles la puerta del reino de la literatura. La revista se componía fundamentalmente de reseñas de los libros aparecidos a lo largo del mes; por lo general, éstas se preocupaban más de aplicar a los libros los preceptos estéticos de la facultad y, según los obedecieran o no, valorarlos como buenos o malos, que de indagar significaciones de los textos (esto si eran argentinos y sus autores no figuraban en el canon; si no, los criterios eran mucho más flexibles).

Así, por ejemplo, Alan Pauls festeja la obra de Osvaldo Lamborghini y Miguel Dalmaroni deplora una novela de Enrique Medina con el mismo argumento: representar («realismo») está «mal», exhibir la opacidad del significante (vanguardia) está «bien». Escribe Pauls:

> La fórmula **un acto por cada palabra**, de la que Lamborghini hizo una ley despiadada, es la fórmula misma del acontecimiento: ya no palabras y cosas en relación de representación, sino signos y acciones anudados; ya no el candor de los realismos y sus secuelas «comprometidas», sino un trabajo de la lengua como máquina de actos, de veredictos y de condenas.

Dice Dalmaroni, reseñando la novela *El secreto*:

> […] la de Medina parece más bien una historia sin lenguaje (admitiendo que las haya). […] el lector podrá sospechar que esta novela se parece al espejo complaciente de los ascensores: para reconocerse al paso.[13]

Que pueda existir una historia sin lenguaje o que, a la inversa, se pueda hacer literatura con significantes despojados de alguna dosis de representa-

---

objetos hoy lejanos, inaccesibles, perdidos para miles de estudiantes en una bruma de anónimas fotocopias; *Babel* elige la palabra libros para definir el campo y elige también una publicidad que exhibe la separación entre ellos y los lectores: son los libros que nadie puede comprar los que *Babel* pone a nuestro alcance como carencia, como lejanía, como inaccesibilidad. […] La inserción de algo completamente personal, del "entre nos" íntimo entre especialistas, es frecuente en *Babel*». Más adelante me refiero a «su culto del autor-bijou exótico y exclusivo», en contraposición con *Crisis*, la cual (más allá de tener otros defectos) se ocupa de los autores que interesan a los lectores, y también de introducir a éstos en autores nuevos, respecto de los cuales, más que escribir siluetas o hacer teoría y mostrar que, a diferencia de los lectores, los conoce y ha leído, *los publica*, acercándolos efectivamente al público, facilitando su circulación, en vez de exhibirlos como una joya que se muestra pero no se comparte». Drucaroff, Elsa. «Polémica en la Ciudad Prohibida. De *Crisis* a *Babel*», *Espacios*, nº 10, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, nov.-dic. 1991, Buenos Aires.

[13] Cf. Pauls, Alan. «Lengua: ¡sonaste!», en «El libro del mes». *Novelas y cuentos, Osvaldo Lamborghini*, en *Babel. Revista de libros*, año II, nº 9, jun. 1989, Buenos Aires. Dalmaroni, Miguel. «*El secreto*. Enrique Medina», en *Babel. Revista de libros*, año II, nº 12, oct. 1989, Buenos Aires.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 58 9/5/11 3:04 PM

ción es, antes que nada, un imposible teórico. Como mostré en otra parte, Pauls fuerza y distorsiona la teoría de los performativos de John Austin para justificarlo;[14] teóricamente más sólido, Dalmaroni, por su parte, percibe la contradicción, pero eso no lo lleva a reconsiderar el argumento central con el que está objetando la novela. La apelación despectiva al realismo y el elogio de la autorreferencialidad de los signos es un lugar común en la revista y en la crítica oficial académica, hasta hoy, y yo misma, en la euforia soberbia juvenil, he caído en repetirla alguna vez (aunque siempre me sentí incómoda haciéndolo, porque contradecía mi propia literatura). Veamos otro de tantos ejemplos, en *Babel*. Escribe Daniel Guebel:

> Allá por el 83 padecí el impulso de novelar una negación por el absurdo de la calva teoría del reflejo que aún matizan algunos peluqueros de la literatura.[15]

Estos gestos obedientes generan lazos fluidos entre la revista y la crítica universitaria: su *staff* de colaboradores coincide en buena parte con el de docentes de la carrera de Letras de la UBA a finales de los años 80, y con algunos docentes de otras universidades.[16] Pero además *Babel* nucleó a un grupo de escritores jóvenes, todos varones,[17] autodenominado «Shangai», y elogió

[14] Para una crítica detenida al modo en que *Babel* despolitiza a Osvaldo Lamborghini, especialmente del artículo de Alan Pauls y su uso de la performatividad en el lenguaje, cf. Drucaroff, Elsa. «Osvaldo Lamborghini, la necesidad de un acto», *Espacios*, nº 15, octubre, 1995, Buenos Aires.

[15] Guebel, Daniel. «Perlas en el espejo de los mares», *Babel*, año III, nº 17, Buenos Aires.

[16] Escriben allí, entre otros docentes, Adriana Amante, Susana Cella, Américo Cristófalo, Miguel Dalmaroni, Gustavo Lespada, Daniel Link, Delfina Muschietti, Roxana Páez, Alan Pauls, Gabriela Saidón, Ariel Schettini, Mónica Tamborenea y muchos otros. Yo misma publiqué una vez, no una reseña sino un recuadro adentro de un *dossier*: «¿Qué demonios danzan en la obra de Arlt?», en *Babel. Revista de libros*, I, 3, julio 1988, Buenos Aires.

[17] Algunos trabajos críticos recientes incluyen en el grupo a Matilde Sánchez, pero lo hacen sin dar una fundamentación. Por ejemplo: Sassi, Hernán. «A pesar de Shangai, a pesar de Babel», *El Interpretador. Literatura, arte, pensamiento*, nº 32, dic. 2007. www.elinterpretador.net. Sassi sigue en esto a Sager, Valeria. «Reflexiones para una historia de la narrativa argentina de los años 1990», en: Camou, Antonio, Tortti, María Cristina y Viguera, Aníbal. *La Argentina democrática. Los años y los libros*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Prometeo Libros, 2007.

Sin embargo, como testigo directa de ese momento, conocida cercana de muchos de ellos y amiga de algunos, no recuerdo que Matilde Sánchez fuera considerada parte del «grupo Shanghai». Cuando en 1989 Martín Caparrós publica en *Babel* su artículo «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», que parece proponerse como una suerte de «Manifiesto del grupo Shanghai», no menciona a ninguna mujer entre los escritores que llama «amigos» e integran el grupo (nombra a Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Alan Pauls «et alia»); en realidad, no menciona a ninguna escritora en todo el artículo, ni como parte del «nosotros Shangai» ni como cita de autoridad, y no

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 59 9/5/11 3:04 PM

y promocionó sus obras con el aval de la academia, que hasta hoy tiende a incluirlos en el canon o, al menos, a otorgarles un gran privilegio del que no gozan otros escritores vivos: *los lee*.

La generación literaria que nucleaba Babel

¿Qué generación fundó *Babel* y en qué condiciones se constituyó? Caparrós, como dije, nació en 1957, Dorio, en 1958; los que Caparrós menciona, en un artículo que se plantea como manifiesto generacional del grupo,[18] como integrantes de «Shanghai» son más o menos coetáneos: Sergio Bizzio, Sergio Chejfec y Daniel Guebel son de 1956, Luis Chitarroni, de 1958. Voy a hablar ahora, entonces, del estrato etario que integro (nací el antepenúltimo día del año 57); los que hacían *Babel* tienen mi edad y con varios nos cruzábamos en los cafés de la avenida Corrientes. Como testigo y a veces participante marginal, no sería honesto eludir la primera persona para realizar un análisis que atañe tangencialmente a mi propia trayectoria intelectual. En lo que al campo cultural se refiere, casi no tuvimos cómo hacer apariciones públicas durante nuestra veintena, porque ésta transcurrió en buena parte durante la dictadura (a esa edad, la incidencia pública suele ser difícil sin emprendimientos autogestionarios, y los emprendimientos autogestionarios en ese momento eran peligrosos). Las oportunidades de empezar a actuar públicamente en nuestra área aparecieron sobre todo después de 1983, lo cual, a mi juicio, no significa que se nos deba considerar una generación de postdictadura, porque tal como dicen Mannheim y Ortega, una generación se delimita por el clima cultural y sociohistórico que la influye y marca a fuego, y a nosotros nos marcó a fuego la dictadura, mucho más que el período posterior. En realidad, nos marcaron sobre todo dos cosas: primero,

---

porque sea reacio a esas citas: cada una o dos líneas hace una. En general, el sexismo estaba absolutamente naturalizado en ese momento y nadie se sentía obligado a incluir a las mujeres. Todavía no había un cupo «políticamente correcto» de treinta y tres por ciento que ayudara a que al menos tuvieran que fingir que nos tomaban en serio. Es cierto que *La ingratitud*, primera novela de Matilde Sánchez, aparece meses después de ese «manifiesto», en 1990, pero en 1989 tampoco Luis Chitarroni había publicado un libro y sin embargo Caparrós lo menciona como parte del grupo. De hecho, la primera obra publicada de Chitarroni aparece tres años después y es una ficcional y exquisita recopilación de las biografías de escritores atípicos, imaginarios o poco conocidos que había escrito para *Babel* (Chitarroni, Luis. *Siluetas*, Buenos Aires, Juan Genovese Editor, 1992). Cf. Caparrós, Martín. «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *Babel*, Buenos Aires, año II, nº 10, julio de 1989.

[18] «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 60 9/5/11 3:04 PM

el hecho de haber sido testigos fascinados (a veces partícipes adolescentes, entusiasmados y ansiosos) de la fiesta militante de los años 70; después, haber sido testigos aterrados (las víctimas más jóvenes) de la desaparición, tortura y muerte de los militantes.

Los que fundaron *Babel* y se nuclearon fugazmente en eso que Martín Caparrós construyó como «grupo Shanghai», pertenecían *al último estrato de los protagonistas del 70*, aunque en ese entonces, con el terror a flor de piel por las consecuencias brutales del enfrentamiento social, preferían no recordarlo (hoy sí, como veremos en algunas anécdotas). Pertenecemos a esa generación todos los que ingresamos a la conciencia ciudadana en nuestra adolescencia, en medio de la euforia política, y pasamos la primera juventud al ritmo de esa euforia y de su amargo final.

Tenemos la edad de los desaparecidos adolescentes, los de «la noche de los lápices». De los siete secuestrados la noche del 16 de septiembre de 1976, que los represores bautizaran con cinismo «de los lápices», cinco nacieron antes de 1960: María Claudia Ciocchini (1958), Claudio de Acha (1958), Pablo Díaz, el único sobreviviente (1958), Daniel Alberto Racero (1958) y Horacio Ungaro (1958). María Claudia Falcone y Francisco López Muntaner nacieron ya en 1960. Cuando haga mi propuesta de estratos generacionales, para delimitar los que escriben la NNA, me referiré a 1960 como una fecha frontera, bisagra: el más tardío y el más temprano año de nacimiento que comparten dos grupos generacionales: el de militantes y el de postdictadura.

Como integrantes más niños de la generación de militancia, vivimos intensamente tanto el triunfalismo y la certeza de que la revolución estaba a la vuelta de la esquina como el miedo posterior; vimos desaparecer amigos o parientes, y si algunos de nuestra edad dijeron que «no sabían nada» de lo que estaba pasando (como tantos mayores que ellos), no fue porque estuvieran en la etapa de los juguetes y se los protegiera de ese atroz conocimiento, sino porque —igual que casi todo el resto adulto de la sociedad— cerraron los ojos.

Si bien después voy a sistematizar el cuadro con los estratos generacionales, quisiera ahora subrayar que los que fundan *Babel* llegan al período democrático, como yo, ya armados de una formación profesional (al menos en lo esencial), listos para empezar a pelear, en la flamante nueva era, por los lugares profesionales y de poder en el campo intelectual, con la ilusión de que éste iba a florecer como antes y volvería a ser lo que había sido.

Pero eso no ocurre. Ni florece, ni peleamos con las armas tradicionales de los jóvenes que se enfrentan a los mayores.

Lo primero que comprendemos es que el mercado cultural se ha modificado brutalmente. Los libros son la insignia de una derrota, y si algo desea la euforia alfonsinista es negar la derrota. No quieren que surja conflicto alguno, porque el conflicto anuncia la represión como el fuego anuncia dolor

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 61 9/5/11 3:04 PM

al que se quemó.[19] La voluntad social es evitar todo conflicto y la literatura, se sabe, es un espacio demasiado apto para el pensamiento riesgoso.

Un año después de comenzada la democracia, en 1985, se reedita *Nanina*, interesante novela erótica de Germán García, cuya memoria se había conservado durante los años oscuros, ensalzada por la censura que había sufrido en los 60. Sin embargo, vende muy poco.[20] Regresa del exilio Néstor Sánchez, un escritor de culto reivindicado por Julio Cortázar, cuyo nombre había sido susurrado con expectativa entre los jóvenes que estudiábamos literatura en tiempos de los militares: sólo recibe indiferencia de medios, editoriales y lectores. En general, los libros no se venden: ni teoría social, ni literatura, sobre todo argentina. Un poco por los altos precios y otro por comodidad, los docentes universitarios acuden a la fotocopia de modo indiscriminado y los alumnos lo aceptan. No se fotocopian solamente, como antes, los libros caros, agotados o difíciles de encontrar. La fotocopiadora deja de ser herramienta de apoyo frecuente para ser única opción de estudio; ni siquiera se considera necesario averiguar, al incluirlo en la bibliografía, si el libro está en ese momento en el mercado editorial y cuánto cuesta. La tecnología de «los apuntes», conjunto de fotocopias abrochadas que los docentes entregan como un paquete ya armado a los alumnos, se naturaliza por completo. Las bibliotecas públicas pierden presencia como lugares de consulta e investigación, se visitan sólo para sacar libros y fotocopiarlos. Tampoco hay conciencia del avasallamiento de derechos de los trabajadores intelectuales, que este cambio lleva al paroxismo.

[19] «El alfonsinismo no fue la tregua democrática que los derrotados requerían para rehacerse, para rearmarse, como prudentemente pregonaron sus defensores socialdemócratas. Tampoco un truco, una estafa publicitaria, una hábil estratagema de un político talentoso. Fue, es (porque el alfonsinismo no termina con el gobierno de Raúl Alfonsín, ni en los límites de la UCR) el tono del capitalismo dependiente estabilizado: el programa de la derrota permanente, la voluntad de volver a rendirse sin lucha. Es que la lucha, para las víctimas del horror del "Proceso", para los procesados sin retorno, equivale al horror de otra derrota, a la muerte inevitable. Entonces, para evitar la muerte toda lucha debe ser ocluida y, para evitar la lucha, toda diferencia conceptual […] debe ser eliminada del escenario político y social. La cadena del horror queda construida, entonces, del siguiente modo: evitar la diferencia, el debate sobre la diferencia; debaten los que están de acuerdo sobre las maravillas de la democracia sin debate, porque el debate remite al combate y el combate a la derrota, al exilio y a la muerte.» Horowicz, Alejandro. «La democracia de la derrota», *op. cit.*

[20] «*Nanina*, la exitosa novela de Germán García (1944), se edita en agosto de 1968, tiene dos reediciones en menos de dos meses, cuatro en total hasta el mes de diciembre. Se prohíbe en 1969, durante el gobierno de Onganía, y sólo vuelve a reeditarse en 1985 por Larumbe Editores, ya en democracia, quizá como una apuesta a vender, después de la última dictadura militar, lo que había sido prohibido. Sin embargo, esta vez el libro vende poco. Aquello que había producido la reacción de la censura y cierto desacomodamiento en los lectores no operaba igual en el contexto de la apertura democrática del gobierno de Raúl Alfonsín.» López Casanova, Martina. «La narración de los cuerpos», en Drucaroff, Elsa [ed.], *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik.* Buenos Aires, Emecé, 2000.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 62 9/5/11 3:04 PM

Una anécdota de la que fui testigo puede ilustrar, en parte, el cambio de valoración de los libros: en los seminarios que cursé durante mi carrera, en tiempos de la dictadura, con Enrique Pezzoni, las informaciones sobre dónde encontrar o comprar los libros más baratos o las visitas a biblioteca para fichar bibliografía eran parte de lo que la cátedra compartía con los estudiantes. En casos de bibliografía muy difícil, ya por inhallable o inconveniente (materiales sospechosos de marxismo), ya por demasiado cara, el profesor facilitaba fotocopias. En 1987, yo era docente auxiliar en la cátedra de Teoría y Análisis Literario C (FyL, UBA), a cargo del mismo Pezzoni; si bien él mantenía el mismo entusiasmo y seguía siendo un docente brillante, los «apuntes» se habían vuelto el instrumento natural, acríticamente aceptado también en su materia. Se fotocopiaron, por ejemplo, relatos clásicos de Borges y Kafka que estaban incluidos en sendas antologías que se podían adquirir por precios irrisorios en las mesas de saldo de las librerías de Corrientes y eran una posesión ineludible para la biblioteca de quienes aspiraban a licenciarse en Letras. Cuando alguien lo comunicó a todos en un teórico, la información fue recibida con indiferencia por alumnos y profesores, e incluso con hostilidad. Se estaba informando a alumnos que, algo evidente, no eran particularmente humildes (como no lo son hoy la mayoría de los que acceden a la universidad pública), de que dos clásicos fundamentales de la literatura que se vendían fotocopiados y fragmentados para la clase podían comprarse íntegros en librerías de saldo por un precio menor de la mitad de lo que costaba una entrada de cine. Pero un docente auxiliar apeló con cierta indignación a la conciencia política de quien traía la noticia, planteando a viva voz que no se podía exigir a los estudiantes que gastaran dinero comprando libros.

En estos primeros años de democracia el objeto libro cayó en un sutil desprestigio, incluso en la carrera de Letras. Algunas obras de la NNA han procesado ficcionalmente el nuevo y ambiguo estatus de los libros, por ejemplo la novela *Leer y escribir*, de Ariel Bermani,[21] que comentaré luego. En las carreras de Letras, la mayor parte de los profesores adhirieron a las fotocopias de fragmentos como camino exclusivo y dejaron así de alentar que sus estudiantes construyeran su biblioteca; por su parte, los jóvenes demostraron poca voluntad de pelear por ese objetivo.

La anécdota que vengo de relatar puede leerse como síntoma: ¿los libros se habían vuelto insignias de algo que todos preferían olvidar? Hoy la política de fotocopia indiscriminada continúa en la mayor parte de las cátedras, fogoneada por las agrupaciones políticas que dirigen los centros de estudiantes y explotan económicamente el gran mercado cautivo de sus facultades. Pero los estudiantes prefieren cada vez más juntarse con los libros, cuando pueden, y buscan alternativas para lograrlo.

[21] Bermani, Ariel. *Leer y escribir*, Buenos Aires, Interzona, 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 63 9/5/11 3:04 PM

En ese contexto nos encontramos los jóvenes que queremos dedicarnos, precisamente, a la literatura, a finales de los años 80. ¿Cómo responde a esto *Babel*? Su eslogan es expresivo, promete decir «*todo sobre los libros que nadie puede comprar*» cuando aparece, a comienzos de 1988. Pero hay otro factor específico que hay que subrayar para entender a los jóvenes intelectuales de ese momento. Estamos en una situación generacional atípica: pese a nuestra edad, nuestro lugar no es «de creación y polémica», porque no hay con quién polemizar. Es decir: *no tenemos voluntad de polemizar con los protagonistas de la generación anterior*. Al contrario. Estamos felices porque varios que nacieron en los años 30 o 40, incluso en los 20, tienen edad y obra como para integrar los lugares más prominentes de la «generación de mando y predominio» del campo intelectual y, a causa de la dictadura, no han podido armar aún una trayectoria profesional en la Argentina, o han debido truncarla con brutalidad. Entonces no están asentados en los lugares de dirección (como hubiera sido justo) sino que recién llegan para ocuparlos: vuelven desde el exilio, aparecen después de la noche clandestina. Sus nombres (que nosotros, más jóvenes, hemos susurrado con respeto y amor en nuestros años de estudiantes, cuando los diarios no se atrevían a mencionarlos) ahora aparecen por fin en letras de molde. Ellos avanzan a buen paso a los lugares que hace años que merecen y nosotros no encontramos argumento alguno para pelearles el sitio. Al contrario, sólo podemos aplaudirlos mientras los vemos avanzar.

En lugar de irrumpir con nuestra novedad rabiosa y criticar, proponer cambios, empujar el horizonte con nuestros ojos nuevos, en lugar de crear y discutir, necesitamos escuchar lo que tienen para decirnos aquellos que aprendimos a querer durante la dictadura, los fantasmas anhelados que conocimos en carne y hueso fugazmente, a nuestros quince o dieciséis años, y que (como cantábamos junto a León Gieco) marcharon desahuciados «a vivir una cultura diferente». Nosotros los recordamos, los conservamos a nuestro lado, estudiándolos, leyéndolos a escondidas con respeto, miedo, admiración.

Esta situación particular nos vuelve sus laderos, sus acólitos espontáneos. En 1983 se abren las puertas para mis coetáneos sin necesidad de patearlas, pero se abren únicamente para ocupar *ese* espacio, el de laderos, el que los héroes intelectuales de nuestra adolescencia y muy primera juventud decidan darnos. Y allí permaneceremos de algún modo hasta hoy, al menos en nuestro imaginario. También en eso no constituimos *otra* generación, somos el escalafón menor de la generación de militancia. No necesariamente porque ellos hagan algo por retenernos, no necesariamente porque sean mezquinos, sino porque a nosotros mismos nos cuesta imaginarnos en otro lugar. Otro efecto nefasto de la dictadura fue distorsionar perversamente la sucesión generacional, y aunque el tiempo pasó y hoy muchos nacidos en la segunda mitad de los años 50 avanzamos hacia espacios de mando y predominio, o ya los ocupamos, en nuestro verosímil los roles tienden a seguir congelados: la tarea no resuelta de toda la generación de militancia, de los que participamos de un modo u

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 64 9/5/11 3:04 PM

otro en el movimiento popular socialista en los años 60 y 70, nuestra derrota no asumida, nos ha vuelto a todos rebeldes eternos y, dentro de este amplio estrato de derrotados, nuestros mayores son las estrellas de la mítica rebeldía y nosotros (que pudimos ser tan sólo actores de reparto del mito, porque ni siquiera teníamos veinte años) tendemos a petrificarnos en la obediencia. Incluso si a veces ocupamos con objetividad posiciones superiores, seguimos sintiéndonos adláteres de las ideas de los críticos famosos de los años 70, como en 1983, cuando nos dolían las manos de aplaudirlos.

Mucho de este destino nuestro era previsible en los años 80 y tal vez *Babel* pueda explicarse también como una estrategia fallida para burlarlo y volverse protagonistas, pero con la bendición de *ellos*. Los jóvenes y entonces inéditos, o apenas éditos, escritores «Shanghai» que se nuclearon alrededor de la revista sólo podían elegir a cuáles estrellas acompañaban en la foto. Con astucia, no eligieron a escritores sino a críticos y teóricos, los grandes nombres que ingresaban tardíamente a la Academia, para nuestra euforia. Los escritores eran competidores pero los críticos eran los que repartían la canonización, y a ellos mimó *Babel*, para ellos escribieron sus obras los escritores que hacían *Babel*, arrullados por el postestructuralismo francés y el auge del «giro lingüístico» en filosofía, psicoanálisis, teoría literaria.

David Viñas, Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa, Noé Jitrik, Nicolás Casullo, Ramón Alcalde o Josefina Ludmer habían pasado la dictadura en el exilio, o en un voluntario anonimato dentro del país, coordinando grupos de estudio privados o iniciativas de investigación obligatoriamente prudentes y tímidas. Con la democracia, ingresaron a la carrera de Letras de la UBA y trajeron a la gente con la que habían compartido militancia, estudios o acciones culturales de izquierda. Algo similar ocurrió en otras carreras humanísticas. En el caso de Letras, casi todos llegaban con un bagaje intelectual muy influido por las teorías europeas de los años 70-80, que acá casi no se conocían. Entraron a la carrera convocados con entusiasmo y generosidad por el notable crítico y docente Enrique Pezzoni, quien nunca había militado en la izquierda pero admiraba, por las mejores razones, la producción artística e intelectual que ésta había generado, y se había pasado los años de dictadura enseñando en el nivel terciario, menos perseguido por la dictadura: en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González daba clases sobre el formalismo ruso, el postestructuralismo y la obra de Bajtín.[22]

[22] No era el único que enseñaba en 1977 el desconocido marco teórico del giro lingüístico, o daba materiales que podían acusarse de subversivos: profesoras como Isabel Vassallo, Silvia Calero, María Luisa Freyre, Irma Cuña, Martha Royo, Teresa Oliván o María Eugenia Crogliano nombraban a Bajtín, Barthes o Kristeva, pero también daban fotocopias que tenían tachados los autores y las fuentes, apuntes anónimos escritos a máquina donde por ejemplo se explicaba la dupla «base-superestructura» disfrazados tras el par «economía-cosmovisión». Tal vez por inconsciencia, Pezzoni no tomaba tantos recaudos. Fui su discípula y le debo la convocatoria para trabajar en la facultad como ayudante de primera, cuando tenía 27 años, en 1985. Estudié con él

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 65 9/5/11 3:04 PM

La irrupción de un nuevo marco teórico y un gran equipo de profesores cambió por completo la carrera de Letras, y otras carreras humanísticas de la Universidad de Buenos Aires; la transformación fue derramándose con mayor o menor velocidad a otras universidades del interior y en toda esa dinámica se tejieron las alianzas que juntaron, en el campo intelectual, a mi estrato generacional con estas figuras queridas.

Apoyados en el prestigio de ellas, los escritores que se llamaron a sí mismos «Shanghai» escenificaron esforzadamente un gesto de «creación y polémica» acorde con lo que se esperaba para los jóvenes, y se inventaron *otro* enemigo, uno que no los pusiera en riesgo. No era un gesto verdadero, una real discusión literaria entre estéticas y artistas; era sólo un modo de posicionarse en el mercado (sé que éstas no son opciones excluyentes, señalo que en este caso, sólo una de ellas era la importante). En efecto, eligieron como «enemigos» a autores de la generación de militancia que no tenían la bendición del flamante grupo de académicos, los acusaron de no manejar la teoría literaria prestigiosa del postestructuralismo y de ser «realistas», ingenuos que todavía contaban relatos, en lugar de reflexionar sobre la literaturidad, la autorreferencialidad y el lenguaje. Sin embargo, esta postura de *Babel* convive sin problemas con materiales completamente contradictorios.

Así, por ejemplo, aunque *Babel* explica todo el tiempo que

> […] la categoría «realismo» es prueba reprobatoria y la categoría «parodia», dato laudable […] Paul Bowles puede afirmar en la misma *Babel*

---

durante los años oscuros, asistí casi con fanatismo a su seminario anual, entre 1977 y 1982, en el Profesorado de Castellano, Literatura y Latín del ISP Joaquín V. González. Con desprejuicio, y con un heroísmo del que nunca se jactó, Pezzoni hizo de aquel espacio arrancado a la dictadura un lugar de libertad y resistencia intelectual en el que no existieron censura ni listas negras. Nunca había sido socialista o comunista, y mucho menos peronista, pero la ferocidad de la dictadura había tenido la virtud de dejarlo espontáneamente de la vereda de enfrente; Pezzoni era consciente de la masacre, no lo decía así en clase pero lo daba a entender a menudo, y defendió toda literatura que le parecía valiosa, más allá de sus orientaciones políticas. En sus clases enseñó formalismo ruso, teoría bajtiniana, obras de Roland Barthes o Julia Kristeva; dio a Rubén Darío, Borges, Bioy Casares o José Bianco, pero también a Onetti, a Cortázar, a César Vallejo; utilizó bibliografías de David Viñas, Josefina Ludmer, Noé Jitrik, Beatriz Sarlo o Roberto Fernández Retamar; usó a Freud y a Marx; trabajó con teorías que derrumbaban los valores de «la familia cristiana», tan caros a la dictadura. Buena parte del alumnado de ese entonces estaba constituido por hijas de militares en actividad, pero Pezzoni casi no ocultaba las fuentes bibliográficas comprometidas y hacía comentarios que en ese tiempo podían ser suicidas. Tal vez lo protegieron su aura, su linaje intelectual que —ligado a Borges y el grupo Sur— lo ponía fuera de sospecha, su prestigio; aunque lo que lo protegió fue, sobre todo, la dificultad que muchas de estas alumnas tenían para entender realmente a qué se refería ese profesor homosexual, irónico y difícil, generoso hasta límites conmovedores con los alumnos que demostraban condiciones pero corrosivo hasta lo inverosímil con ellas, si es que tímidamente intentaban alguna confrontación o simplemente evidenciaban su ausencia de código para poder responder a la altura de las circunstancias.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 66 9/5/11 3:04 PM

(III, 18) la vapuleada teoría del reflejo, lo que sería motivo de escarnio si lo hiciera un escritor vernáculo y de indignación si éste tuviera encima éxito comercial: «yo soy un escritor realista. También soy objetivo, creo [...] . Yo me limito a describir el mundo como creo que está. Digo la verdad.»[23]

La revista publica la entrevista a Bowles resaltando su importancia sin ironía alguna. La dicotomía narrativismo versus experimentalismo era una herramienta para excluir únicamente colegas locales; leyendo hoy la revista, la encontramos en el estratégico y citado manifiesto de Caparrós, «Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», o en muchas reseñas de los docentes universitarios, quienes se creyeron las «convicciones» de *Babel* mucho más que los «Shanghai».

Es que, a la hora de la verdad, los únicos escritores realistas enemigos de *Babel* son los argentinos que están vivos y ocupan las vidrieras de las librerías o las columnas en los suplementos, los lugares que los jóvenes babélicos quisieran ocupar. Algunos muchachos «Shanghai» gustaban de agredir o provocar con la pose antirrealista a estos colegas siempre y cuando no gozaran de los favores de la crítica académica. Los acusaban burlonamente de querer contar historias (lo que, se suponía, probaba su ignorancia: no habían leído al grupo *Tel Quel*), o de querer hablar de política con sus historias (lo que probaba que eran ingenuos y estaban pasados de moda). Contra los autores desaparecidos de la dictadura militar nunca se atrevieron a hablar, aunque fueran realistas, narrativistas y «comprometidos», pero —si hubieran estado vivos— Walsh o Conti hubieran sufrido probablemente el mismo desprecio.

La revista ejercita su supuesta cruzada contra la literatura que «refleja» la «realidad argentina» ensañándose, sobre todo, con Osvaldo Soriano o Enrique Medina. Soriano es uno de los pocos autores que sigue teniendo éxito de mercado en la democracia de la derrota; frente a él, la academia mantiene la típica actitud despectiva ante alguien consagrado por el público y no por ella (escribo esto con independencia de mi gusto por Soriano, cuyas novelas en general me parecen simplificadoras o mal estructuradas, aunque algunos cuentos o textos cortos, en cambio, me resultan notables).

Pero *Babel* no se burla de las concepciones acerca del compromiso en la literatura que planteaba Walsh ni de la crítica Diana Guerrero, otra desaparecida, de la cual se reedita por esos años un libro sobre Roberto Arlt que sostiene concepciones parecidas y despliega una mirada contenidista y socio-

[23] Drucaroff, Elsa. «Polémica en la Ciudad Prohibida. De *Crisis* a *Babel*», *op. cit.* Más de quince años después, Hernán Sassi señala el mismo ejemplo para mostrar, junto con otras pruebas convincentes que enumera, que la revista que entabló polémica contra los escritores realistas argentinos carece de una postura literaria coherente. Sassi, Hernán. *El Interpretador*, www.elinterpretador.net, nº 32, diciembre de 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 67 9/5/11 3:04 PM

logizante de la literatura, ignorante del giro lingüístico, la que *Babel* afirma execrar.[24] Y si bien la revista ataca casi siempre a escritores vivos, tampoco se mete con académicos de la misma edad que mantienen un discurso político comprometido o hasta militante; al contrario, les da lugar. Así, Horacio González, Horacio Tarcus, Alejandro Horowicz o Eduardo Rinesi publican en *Babel* trabajos excelentes que poco tienen que ver con la supuesta «línea» de la revista. Tampoco se ironiza nunca contra las obras de David Viñas, que bien podrían ser ejemplos de «literatura Roger Rabitt», metáfora del «Manifiesto Shanghai» de Caparrós con la que se alude a toda creación literaria que «ingenuamente» creería que es posible escribir sobre la realidad social, representarla y actuar sobre ella, cuando en realidad no puede hacer otra cosa que maniobrar con signos artificiosos y artificiales.[25] Al contrario, a Viñas se le hace una respetuosa entrevista.[26]

Tendencias ex «Shanghai» post 2001

Babel aprovecha que la academia literaria es al fin academia y no le gusta, por definición, la literatura que la gente consagra sin su permiso (acumular lo que Bourdieu llama distinción, garantizar que el prestigio del capital simbólico no llegue a todos, fue y es una función lamentablemente constitutiva de la crítica, como demuestra Raymond Williams).[27] Entonces *Babel* esboza sin riesgo real su gesto «provocativo» generacional, pero es un gesto demasiado contradictorio, incoherente y vacilante como para que salga bien. De hecho, los escritores que lo intentaron casi no pudieron mantenerlo y hoy prefieren modificar un poco la memoria de esos tiempos. Escribían una literatura tan dirigida a agradar a los protagonistas del juego que ésta permaneció en muchos casos a la sombra de esos críticos, impulsada sobre todo por sus elogios, sin

[24] Guerrero, Diana. *Arlt, el habitante solitario*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

[25] «Era, por excelencia, el tiempo en que un ars nova cambiaría la vida. La época de la *literatura Roger Rabitt*: cuando estaba claro que la ficción literaria estaba dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelarle la verdad, a encauzarla. Hollywood lo tuvo, como de costumbre, más claro: de los flecos caídos de esa idea salió, hace poco, una película en que los dibujitos vencen al malvado hombre real, y Steven Spielberg se forra los bolsillos. Pero entonces, en aquel entonces, cuando la literatura Roger Rabitt se propuso ocupar su lugar entre los discursos que cambiarían el mundo y sus alrededores, quizás haya que convenir en que los efectos logrados fueron más bien tenues. Algunas de las más claras obras Roger Rabitt tienen origen caribeño, o inspiración de tal calaña. Aquí, esa inspiración funcionó en obras menores.» Caparrós, Martín, «Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *op. cit.*

[26] En *Babel*, año I, nº 8, marzo de 1989.

[27] Williams, Raymond. «Literatura», en su: *Marxismo y Literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 68 9/5/11 3:04 PM

capacidad de generar demasiado entusiasmo y conquistar lectores «comunes», lo que no significa lectores incultos o poco refinados, sino simplemente ajenos a la especialización académica. Estos jóvenes narradores no siguieron el periplo de un gran autor de lectura ardua, Juan José Saer, quien deslumbró a los lectores especializados pero terminó conquistando genuinamente un público más amplio; más bien se quedaron en el gueto y, como meteoritos demasiado débiles para resistir la fuerza de atracción de un planeta, el aura de los antiguos protagonistas los fue cooptando y limó sus aristas provocativas hasta que, después del 19 y 20 de diciembre de 2001, su desdén por la realidad social ya no pudo sostenerse.

El estallido de finales de 2001 volvió demasiado evidente que la elegante izquierda afrancesada de las carreras universitarias de Letras, y la supuesta vanguardia antirrealista que expresaba en sus obras aquellas ideas eran ambas totalmente inofensivas. Entre 1984 y diciembre de 2001, casi ninguna literatura había surgido de allí que conmoviera a los lectores reales, que de algún modo connotara, investigara, presintiera o advirtiera la catástrofe que avanzaba, que ayudara aunque fuera indirectamente a explicar la terrible crisis a que el país había llegado, o interpelara al menos mínimamente a la sociedad durante el largo camino al pozo. No tenía por qué ser una obra realista con denuncia social, bastaba con que tuviera preguntas urgentes sobre el mundo que le tocaba vivir. Podía ser algo que significara lo que significó *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, en los años 80: oxígeno en la asfixiante dictadura, o la lectura tardía de la obra aparentemente apolítica de Oliverio Girondo, en los años 60 o 70: acompañamiento del alboroto de costumbres y el desacartonamiento que imponía alegremente la entonces generación «de creación y polémica». Pero nada de eso había surgido de la literatura bendecida por el *establishment* de la academia literaria. Tal vez *Las Islas*, de Gamerro, pueda ser una de las pocas excepciones, aunque hay que subrayar que, si bien Gamerro pertenecía a esa academia y fue finalmente leído por sus pares, su novela se impuso sobre todo en el boca a boca entre estudiantes y sólo de ahí se trasladó al de los profesores.[28] El divorcio entre la crítica literaria y los lectores era también un divorcio con su sociedad y con la vida.

Existía, antes de 2001, como vamos a ver, una significativa producción de literatura diferente, que buceaba a su modo en la podredumbre argentina, pero era invisible, o casi invisible, para el *establishment* crítico y para el país.

Tal vez por esto después del 19 y 20 de diciembre perdieron bastante prestigio las «audaces», «revulsivas» «*políticas*» en plural con que la academia esbozaba su gesto subversivo. El tranquilizador plural («políticas de la significación», «de la representación», «del saber», «de la sexualidad», «de la literatura», «de los cuerpos») venía a reemplazar a la peligrosa *política*, la

[28] Gamerro, Carlos. *Las Islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 69 9/5/11 3:04 PM

singular, brutal y concreta que había conducido a algunos intelectuales hasta el fondo del Río de la Plata. Ahora el entorno era demasiado urgente como para que el ceño fruncido ante el significante, o la distante ironía sonriente escéptica o *de sinistre* frente a cualquier suceso real pudieran tomarse en serio. En ese contexto, algunos escritores que en el comienzo de sus carreras se habían nucleado alrededor de *Babel* y todavía no habían reciclado su discurso se decidieron a hacerlo.

Por ejemplo, Alan Pauls escribe en estos últimos años una crítica a *Los lemmings*, de Fabián Casas, apelando al lugar común de correr por izquierda a una obra para descalificarla, y asume, contra Casas, la ideología materialista del revolucionario que confía en la Historia y rechaza las posiciones y las obras que mitifican el pasado, por reaccionarias. Este cambio puede mostrar una legítima evolución ideológica de Pauls, que sin duda no tiene por qué pensar lo mismo toda su vida. Lo llamativo es que nunca leí que se hiciera cargo de esa transformación de sus ideas. En este artículo, condena *Los lemmings* por «básicamente conservador» y «refractario a la historia», habla contra «el neoliberalismo» y retoma sin citar los antiguos argumentos del clásico historiador marxista de la literatura y el arte, Arnold Hauser, contra la nostalgia y la melancolía, por reaccionarias;[29] Pauls se manifiesta implícitamente partidario del historicismo social, algo bastante incongruente con su obra literaria y su ideología crítica anterior.[30]

No tengo registro del momento en que Pauls apeló por primera vez a este tipo de discurso. Una vez más, debo relatar una anécdota pública, porque fue ahí cuando conocí su cambio. La escena transcurre después de la crisis de 2001, en junio de 2004, en un panel a donde yo lo había invitado a participar. Allí lo escuché, estupefacta, colocarse a la izquierda de sus compañeros de mesa.

[29] Por ejemplo, los argumentos de la crítica de Hauser al Romanticismo. Cf. Hauser, Arnold. «El Romanticismo alemán y el de Europa occidental», en su: *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. 2, Madrid, Labor, 1976.

[30] Escribe sobre *Los Lemmings*, por ejemplo: «Pero el nombre […] es básicamente conservador; es el formol que preserva un bloque de espacio-tiempo perdido y sirve para "hacer" Historia sin perder tiempo, o más bien para retener, de la Historia, el chispazo puntual, fulgurante, de un acontecimiento que la crispa y abole al mismo tiempo». O critica a Casas por escribir un pasado mitologizado, un «instante inaugural que deslumbra porque, "respirado por la acción", no ha sido aún cooptado por el lenguaje, la historia, la cultura, todas las fuerzas que hacen que las cosas duren, cambien, deliren y también, a veces, se arruinen». Pauls, Alan. «Revancha. Sobre *Los Lemmings* y otros, de Fabián Casas», revista *Otra Parte*, nº 10, verano 2006-2007. Es interesante cómo, en esta última cita, se oponen de modo excluyente acción y lenguaje: es la tradicional y extendida incapacidad de la teoría para entender los signos y las cosas no como dos universos separados sino en un constante e indisoluble ir y venir. De ese error filosófico y sus graves consecuencias me ocupo en extenso en *Otro logos. Signos, discurso, política*, mi tesis doctoral.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 70 9/5/11 3:04 PM

Se trataba del ciclo de seis encuentros «Jóvenes a la intemperie. Los que escriben después de los años 80», que diseñé y conduje en el Centro Cultural de España en Buenos Aires durante seis martes, entre el 1 de junio y el 6 de julio de 2004. El panel de ese martes estaba convocado bajo el título «Yo no tengo fechas para recordar. Cómo escribir hoy de política». Invité a dos escritores de postdictadura de edades distintas: Florencia Abbate, que terminaba la veintena, y Omar Chauvié, unos diez años mayor; las obras de ambos mostraban fuerte sensibilidad por los hechos históricos recientes. Para confrontar estas perspectivas politizadas de la narrativa y la poesía de postdictadura con la mirada provocativamente ajena a la sociedad argentina, enfáticamente autorreferencial, como la que siempre había defendido Alan Pauls para la literatura (sosteniendo que ésa era la actitud realmente revulsiva), lo invité como tercer panelista, confiando en que entre los tres se generara una aguda y rica polémica.

Conservo las actas que transcriben esa reunión. Contradiciendo lo esperable, Pauls se colocó de inmediato a la izquierda de los otros invitados más jóvenes y los descalificó implícitamente, reivindicando su pertenencia a una generación para la cual «la conflictividad era clave», un tiempo en el que, dijo, «la política era la exacerbación de la violencia y el conflicto». Nadie lo contradijo: cuando gente de la edad de Pauls o mía hace valer que pertenece a la masacrada generación del 70, los más jóvenes suelen no atreverse a cuestionar.

Pauls saludó con nostalgia aquella antigua exacerbación de la violencia política en la Argentina, proyectándola ahora al campo estético, y se lamentó porque eso ya no existía como en sus tiempos. Negaba, tácitamente, que sus compañeros de panel pudieran escribir una literatura política potente. A continuación, explicitó su falta de interés por unir hoy literatura y política, porque ya ninguna de las dos son lo que él afirmaba conocer y valorar: la literatura es apenas una actividad «profesional» y la política, otra anodina práctica de negocios, sin combate social.

En mi carácter de coordinadora del panel, le recordé con asombro sus posturas en tiempos de la revista *Babel*, cuando proclamaba la «inutilidad» social de la literatura y renegaba explícitamente del interés por discutir la lucha militante de los años 70 e intentar representar la realidad. Señalé la afinidad de aquellos principios con toda su ficción publicada hasta entonces y le pregunté cómo articulaba estas evidencias con lo que acababa de decir. El escritor se apresuró a admitir su desinterés literario por la política, sin hacerse cargo de la contradicción entre esto y todo lo que acababa de afirmar. Para ejemplificarlo, comentó que su última novela publicada, *El pasado*, narraba una historia que transcurría durante los últimos veinte años y sin embargo no hacía una sola referencia política (la escritora María Rosa Lojo, desde el público, le señalaría luego que esta opción tenía, no obstante, una significación política precisa, también contradictoria con su primera intervención). Una vez reconocido esto, no se creyó obligado a retroceder de sus dichos anteriores sino que focalizó

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 71 9/5/11 3:04 PM

su respuesta en *Babel*, desviando el centro de mi pregunta hacia el relato de anécdotas divertidas sobre los años de la revista. Es evidentemente un buen narrador, su habilidad para contar hizo reír al público, que pareció olvidar o perdonar la incoherencia ideológica. Como si nunca hubiera hablado de la «exacerbación de los conflictos» que protagonizó su generación, ahora Pauls presentó el «grupo Shanghai» como una aventura juvenil gozosa y despreocupada que había tomado, dijo textualmente, «lo mejor de la derecha, el placer», y «lo mejor de la izquierda, la crítica»; minimizó los enfrentamientos con Osvaldo Soriano y otros escritores, que presentó casi como parte de un juego.[31]

La anécdota ejemplifica mi hipótesis: en 2004 Alan Pauls es un escritor consagrado por la academia argentina y en el exterior: ha entrado al mercado internacional cuando ganó, con *El pasado*, el prestigioso premio Herralde.[32] Tiene edad de pertenecer a la «generación de mando y predominio» y pertenece plenamente. Sin embargo, su discurso sigue pegado a las antiguas estrellas. Antes repetía los lugares comunes de la autorreferencialidad, algo políticamente más neutro (si bien el discurso postestructuralista siempre se reivindicó rebuscada y elegantemente «subversivo»); ahora, dentro de esa misma franja, se adapta al nuevo clima que impera después de diciembre de 2001, mucho más volcado a la acción política, y «corre por izquierda» a los más jóvenes, apela a la revuelta y a su supuesto pasado setentista para excluirlos del juego.

Es decir, aquella antigua operación de rebeldía con que «Shanghai» intentó dibujarse como impostada generación «de creación y polémica» a finales de los años 80, manifestándose contra el cruce literatura-política de los escritores acusados de «realistas», y contra los intelectuales militantes que no actualizaban su discurso e insistían en la política práctica y sin «eses» (como si los 70 no se hubieran terminado), ha quedado neutralizada, absorbida por el poderoso foco de irradiación de las estrellas críticas de la generación que ocupó en la democracia los lugares directivos de la academia. Éstos son los críticos que le dieron prestigio a su obra literaria y a este discurso se sigue debiendo, sólo que en 2004 el discurso crítico imperante ya no acepta con tanta facilidad el apoliticismo escéptico y las eses de las distintas políticas se vuelven compromisos menos teóricos.

Martín Caparrós entendió antes que Pauls que la estrategia de *Babel* ya no servía. En 1991, con *Babel* recién cerrada, se olvida velozmente de sus burlas contra la literatura «Roger Rabitt» y se dedica a escribirla. Conquista lectores con excelentes crónicas de viajes como *Larga distancia* o *¡Dios mío! Un viaje a la India en busca de Sai Baba*, y a fines de los años 90 publica, junto con Eduar-

[31] Cf. mi acta «Jóvenes a la Intemperie, informe 2», mímeo. Este documento detalla íntegramente lo que se dijo en el panel y circuló por e-mail entre más de doscientas personas, igual que las actas de las otras reuniones del ciclo, que yo enviaba cada vez. Las intervenciones, además, fueron grabadas por el CCEBA.

[32] Pauls, Alan. *El pasado*, Barcelona, Anagrama, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 72 9/5/11 3:04 PM

do Anguita, una notable investigación periodística sobre la lucha armada en la Argentina, en varios tomos, que ya es un clásico: *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1966-1978*. Su discurso caminó antes que Pauls en direcciones similares, aunque con mayor velocidad y éxito de mercado: borró el elegante escepticismo cínico de los primeros tiempos, se manifestó políticamente comprometido e interesado en escribir sobre la realidad.

En cuanto a los procedimientos con que dibujaba un nosotros siempre exclusivo y excluyente, en *Babel*, para señalar aquel «Shanghai» exquisito (la exhibición exasperada de capital simbólico, su ironía hacia la cultura masiva, la profusión de citas de autoridad, los latinazgos, las apelaciones agotadoras a la distinción), también ahí hubo un vuelco radical. Sus libros se caracterizan hoy por el lenguaje ágil, claro, preciso, el ritmo periodístico y la reflexión escrita para ser comprendida por muchos. En 2005 publica *Boquita*, un libro sobre la historia del club de fútbol más masivo y popular de la Argentina: Boca Juniors.[33]

Estos virajes no fueron asumidos. Una vez más, quiero explicar que no niego el derecho a Martín Caparrós a cambiar sus opiniones y su estilo literario, lo que no termina de convencerme es que nada en su último discurso examine críticamente sus posiciones previas y se desdiga del desprecio y la burla despiadada que exhibió públicamente contra la literatura que no las compartía.

Dentro y fuera del gueto académico

Durante los años 90, el mundo de la crítica universitaria tuvo el monopólico control del campo literario. Con el terreno allanado por una sociedad que quería volverse ciega, sorda y muda para disfrutar la euforia menemista y abandonaba los libros (insignias de una derrota), la academia se erigió reina única de un campo cultural que yo comparé en un artículo antes citado, publicado en 1991, con la «Ciudad Prohibida» china en 1911, después de la caída del Imperio: un mundo cerrado al que se le toleró que siguiera viviendo como si el Imperio no hubiera caído, a condición de que renunciara a su anterior poder real.

El artículo sostenía que el poder otrora vivo que poseían los intelectuales, cuyo pensamiento se reconocía como herramienta para influir y transformar la sociedad, y a eso se volcaba, se había transformado en estos años de democracia en un «prestigioso poder de museo». Proponía que la satisfacción actual porque éramos cultos y prestigiosos, teníamos saberes desconocidos para el resto de los

[33] Caparrós, Martín. *Larga distancia*, Buenos Aires, Planeta, 1992; *¡Dios mío! Un viaje a la India en busca de Sai Baba*, Buenos Aires, Planeta, 1994; *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978*, Buenos Aires, Norma, 1997-1998; *Boquita*, Buenos Aires, Planeta, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 73 9/5/11 3:04 PM

mortales, usábamos jergas especializadas afrancesadas, pasadas por complejos marcos teóricos semiótico-lingüístico-psicoanalíticos (incomprensibles para el amplio grupo de gente de diferentes clases sociales que, por genuino interés en la cultura, había comprado por ejemplo la antigua revista *Crisis* en los años 70) era de hecho inane, nada producía hacia afuera de la facultad, era funcional a la parálisis histórica del país, a la imposibilidad de imaginar siquiera algún mínimo cambio social. Porque esa autosatisfacción de manejar saberes distinguidos, difíciles y exclusivos era lo que la democracia de la derrota nos dejaba como consuelo frente a la tan dolorosa evidencia de haber perdido, con el triunfo arrasador de la dictadura, el poder vital que habían tenido los intelectuales. Era como si la sociedad no tuviera problema en dejarnos pavonear encerrados en un micromundo bañado por una pequeña fama inútil. Estábamos en la hermética e imperial Ciudad Prohibida, repitiendo infinitamente rituales y tradiciones, gestos tan solemnes como los que nuestros anteriores colegas habían hecho en los años 70 pero sin la potencia que habían tenido y que justificaba aquella solemnidad. Al caer en la trampa y dejarnos seducir por el boato de la Ciudad Prohibida reforzábamos la derrota, el país tal cual era, pero además nos poníamos en riesgo ya no de ser secuestrados, torturados y asesinados, sino de descomponernos y corrompernos (como había ocurrido con la nobleza china), de perder de vista nuestra responsabilidad social, de cortar lazos con los compatriotas que en definitiva pagaban nuestros sueldos y la enseñanza pública. El artículo leía en *Babel* (a la que reconocía como una de las mejores revistas culturales de esos años) los síntomas de haber surgido dentro de la Ciudad Prohibida.

No tuvo repercusiones, no había mucha voluntad de discutir. El espíritu menemista entraba a la sociedad argentina como un cuchillo en un pan de manteca, también a nuestro gueto académico que, en lugar de protegernos, funcionó como evidencia de nuestra superior posesión de capitales, porque en lugar de poseer capital dinerario para vivir en el country y viajar por el mundo poseíamos el que nos permitía disfrutar en francés de Deleuze, Derrida o Lacan y sobre todo de que «afuera» esos pensadores fueran mucho más inaccesibles de lo que habían sido Freud o Marx. Si los intelectuales habían sido un punto de referencia para una amplia masa de lectores ávidos por pensar el país y aprender lo que nosotros sabíamos, ahora éramos tan inaccesibles para ellos como el obsceno lujo menemista para nosotros.

Mientras tanto y por eso, el aislamiento de la cultura era cada vez mayor. *Babel* ya no podía sostenerse económicamente con ventas y avisos. La última revista de libros que, con todas sus limitaciones, había logrado interesar a cuatro mil lectores, dejó de aparecer seis meses después del nacimiento de Biblioteca del Sur, el mismo año en que se publicó mi artículo en la revista *Espacios*. Era el final del último coletazo de ilusión alfonsinista: terminaba de quedar claro que, en la Argentina de postdictadura, no bastaba con la democracia formal para resucitar el auge cultural y la enorme influencia que había sido capaz de ejercer la literatura.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 74 9/5/11 3:04 PM

Por su parte, afuera de la Ciudad Prohibida y un tiempo antes de que cerrara *Babel*, el poderoso Grupo Editorial Planeta lanzó Biblioteca del Sur. Es octubre de 1990 cuando se inaugura una colección de literatura argentina que apuesta con éxito e, inicialmente, inteligencia, a superar la contaminación de los libros con la derrota y construir nuevos lectores, aprovechando la eufórica recuperación que experimentaba el mercado a partir de la economía de convertibilidad peso-dólar. La narrativa que propone esta colección es inicialmente innovadora. Escrita por gente joven casi siempre, o en algún caso por escritores de otra generación que poseen una sensibilidad más postmoderna que moderna (Alberto Laiseca, Rodolfo Fogwill, Luisa Futoransky), estas obras traen (como espero exponer acá y en capítulos siguientes) buena parte de las novedades que caracterizarán la NNA. No escribo esto porque todas me gusten sino porque, aun cuando a veces no son de mi agrado, puedo demostrar en ellas rasgos antes inéditos. Se trata de una narrativa ágil, marcada por el humor y cierta experimentación bizarra, escrita para lectores no necesariamente académicos por escritores con una sensibilidad acorde a la postdictadura. A veces es profunda y potente, otras, a mi juicio, trivial, pero en todos los casos plantea una nueva opción literaria que responde al nuevo panorama de la Argentina.

El experimento editorial vende bien, mas por poco tiempo: tiene su auge entre 1991 y 1993. Su director, Juan Forn, cuenta que en 1994 Biblioteca del Sur cambia su diseño, intentando recuperarse, y como no funciona, a fin de ese año los libros comienzan a salir con tapas independientes, aunque tampoco eso sirve. La excepción es la novela *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, que aparece en 1995 y, como apunta Forn, probablemente hubiera vendido, apareciera en Biblioteca del Sur o en cualquier otro lado.[34] Eloy Martínez ya había batido récords con *La novela de Perón*, publicada en una editorial pequeña al comienzo de la democracia; los que compran luego *Santa Evita* no son solamente los lectores que había comenzado a construir la colección, sino lectores de Tomás Eloy Martínez.[35] Ése es el último libro que Juan Forn edita en Planeta; renuncia a su trabajo en la editorial y poco después Biblioteca del Sur deja de aparecer.

¿Por qué el éxito inicial fue tan fugaz? ¿Por qué la colección no pudo o supo fidelizar a un público que había empezado comprando con entusiasmo, y había transformado en promisorios sucesos editoriales algunos libros que a priori, y según prejuiciosos y mecánicos criterios, las editoriales no consideran comerciales? Dos éxitos, *Historia argentina* y *Nadar de noche*, son tomos de cuentos, y los editores afirman una y otra vez que lo que se vende es la novela;

[34] Entrevista a Juan Forn, marzo de 2009.

[35] Eloy Martínez, Tomás. *La novela de Perón*, Buenos Aires, Legasa, 1985; *Santa Evita*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1995.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 75 9/5/11 3:04 PM

Rodrigo Fresán y Juan Forn eran autores nuevos (Forn había publicado una novela en 1987, en Emecé —*Corazones cautivos más arriba*—, que no había logrado repercusión), y los editores explican que es difícil vender nombres nuevos, más en un momento donde el desinterés por la literatura argentina es tan grande. Sin embargo en Biblioteca del Sur hay autores inéditos o casi que se abren paso con fuerza, y de pronto todo decae, la colección cierra sin que los lectores parezcan lamentarse y extrañarla, y empieza la más negra invisibilidad para la literatura argentina en su propia tierra, al menos hasta 2004, cuando muy lentamente empieza a ser mirada. ¿Por qué? He aquí preguntas necesarias que por ahora apenas puedo responder con alguna hipótesis.

Las colecciones necesitan constantemente nuevos títulos para sostener un ritmo productivo, y Biblioteca del Sur publicaba muchos por año. Pero sus títulos no apelaban al mismo público dinámico y joven que había elegido comprar sus libros innovadores (que, paradójicamente, a primera vista, parecían los más difíciles de vender), sino a otros lectores, no siempre compatibles. La propuesta es muy variada. Biblioteca del Sur publica a Fogwill, Alicia Steimberg, Elvio Gandolfo, Antonio Dal Masetto, David Viñas, Guillermo Saccomano, Jorge Lanata, Dalmiro Sáenz, Luisa Futoransky y muchos otros. Así como varios de estos nombres se integran bien con una línea narrativa como la que he descripto, otros la rompen violentamente. Biblioteca del Sur publica, además, varias obras de Manuel Mujica Lainez (tradicional y refinado escritor argentino, narrador magistral que había tenido mucha repercusión en el país de predictadura, cuya sensibilidad tocaba poco a los años 90); o la obra completa de Roberto Arlt, aunque ésta probablemente hubiera sido una elección muy posible si se hubiera contado ya con un grupo de lectores nuevos más consolidado. Pero lo que había vuelto exitosos los primeros títulos de la colección era definitivamente incompatible, por ejemplo, con una obra como *Teoría del cielo*, conjunto de textos breves teórico-poéticos a cargo de Teresa Arijón y Arturo Carrera, más adecuado al espíritu *Babel* que a la propuesta eminentemente narrativa y nada solemne de la colección. Forn tampoco mantuvo la línea argentina: publicó, por caso, a la mexicana Ángeles Mastretta, algo que no hubiera sido un problema si la colección se hubiera planteado con un perfil latinoamericano, pero la serie proponía, desde su nombre (que aludía al extremo sur del continente) hasta la abrumadora mayoría de autores, un perfil sobre todo argentino, y en ese contexto el libro de Mastretta era un factor más de desorientación.[36]

[36] Fogwill, Rodolfo Enrique. *La buena nueva*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1990; Steimberg, Alicia. *Cuando digo Magdalena*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1994; *Músicos y relojeros*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992; Gandolfo, Elvio. *Boomerang*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1993; Dal Masetto, Antonio. *Oscuramente fuerte es la vida*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1990; *Siete de oro*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1991; *Siempre es difícil volver a casa*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992; Viñas, David. *Prontuario*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1993; Saccomano,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 76 9/5/11 3:04 PM

La colección comienza creando lectores y fidelizándolos pero luego los decepciona. El testimonio del escritor y periodista Hugo Salas (1976)[37] que pasó su infancia y parte de su adolescencia en Santa Cruz, pareciera dictado por mi hipótesis:

> Mi primer contacto con Biblioteca del Sur fue *Historia argentina*, libro al que llegué como seguidor asiduo y conspicuo de *Página/30*. Para mí, perdido en medio de la Patagonia, comprador de libros por encargo, ese delirio nada mágico, en español rioplatense, tan apartado de la literatura del boom y de Cortázar (dieta heredada de mis hermanas, una década y media mayores que yo), representó un salto cualitativo. De ahí en más, no pude parar; en cada visita a Buenos Aires, buscaba (y compraba) los libros de las tapas blancas, la ilustración grandota y su inolvidable tipografía: Fogwill, Forn, Saccomano, Laiseca, el *Rapado* de Rejtman e incluso Feiling, que no salió por Biblioteca del Sur sino por la colección «parecida» [«Narrativas argentinas», de Sudamericana, colección a cargo de Luis Chitarroni; la novela es *El agua electrizada* y apareció en 1992]. De alguna manera, aquél fue mi primer acto de «autodeterminación» como lector, o cuanto menos mi primer consumo de signo generacional.
> El idilio, sin embargo, se acabó pronto, primero con Dal Masetto (que me aburrió mortalmente y se parecía MUCHO a la literatura de mis hermanas) y luego con la reedición de *Invitados en el Paraíso*, de Manuel Mujica Lainez (o al menos cuando yo la encontré y compré). Las indirectas, el lenguaje velado y los sutiles chismes de Manucho, que hoy me resultan deliciosos (de hecho, cuando finalmente pude leer *Invitados*… lo hice de mi edición Biblioteca del Sur), en aquel momento me dejaron frío, ya fuera porque no lograba entenderlos a falta de códigos culturales y de experiencia o, porque como buen adolescente en tránsito a aceptar su propia homosexualidad, no quería entender que entendía (conflicto, sin embargo, que no interfería mi lectura reiterativa de Puig, debo decir). Como fuese, no era lo que yo esperaba de Biblioteca del Sur y la relación se enfrió: estaban editando libros que ya no eran jóvenes, estaban editando libros (de) viejos.

Guillermo. *Bajo bandera*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1991; *Animales domésticos*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1994; Lanata, Jorge. *Polaroids*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1990; *Historia de Teller*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992; Sáenz, Dalmiro. *La patria equivocada*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1991; Futoransky, Luisa. *Son cuentos chinos*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992; *Urracas*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992.

[37] Hugo Salas fue crítico de cine y literatura en *El Amante*, *Los Inrockuptibles* y otros medios gráficos; actualmente trabaja en el suplemento Radar de *Página/12* y *El refugio de la cultura*. Publicó la novela *Los restos mortales*, Buenos Aires, Norma, 2010.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 77 9/5/11 3:04 PM

> Y durante mucho tiempo, en las editoriales «grandes», no volvió a haber libros de jóvenes, porque incluso algunos de aquellos escritores empezaron a escribir libros (de) viejos.[38]

Más allá de compartir todas las opiniones de Salas, pareciera que Biblioteca del Sur cae en una notoria indefinición de su línea editorial. ¿Por qué? ¿Acaso faltaban autores y autoras argentinos capaces de sostener la perspectiva innovadora que habían traído los cuentos de Forn, de Fresán, de Rejtman, la novela de Marcelo Figueras? No lo creo. Eran muchos los escritores interesantes que marchaban con sus tomos de cuentos o novelas inéditos bajo el brazo, golpeando casi en vano las puertas de las editoriales. Varios de ellos podían leerse, por ejemplo, en la revista *Con V de Vian*, que apareció en el mismo año de Biblioteca del Sur y se editó hasta 1999. Fundada por Sergio Olguín, Pedro Rey y Karina Galperín, con la pronta participación de Claudio Zeiger, *Con V de Vian* publicaba relatos de autores jóvenes que a menudo no obedecían al culteranismo académico a la «Shanghai». Y también se propuso construir un público lector,[39] algo que consiguió, aunque en muy pequeña escala, mucho más reducida que la masiva Biblioteca del Sur, que contaba con el imponente aparato de distribución y prensa del Grupo Planeta.

Entre otros, durante esos primeros cinco años de la década del 90 terminaron sus primeros libros escritoras y escritores jóvenes sumamente interesantes que Biblioteca del Sur ignoró. Me refiero por ejemplo a Aníbal Jarkowski, Gustavo Ferreyra, Carlos Gamerro, Viviana Lysyj, Eduardo Muslip, Gustavo Nielsen, Andrea Rabih, Ignacio Apolo, Alejandra Laurencich y otros. En general, les costó mucho publicar, varios tuvieron que pagar las ediciones y sus libros no circularon porque no era interés de las editoriales que les vendían el servicio invertir en la distribución. Pero además de estos jóvenes, había autoras o autores de más edad, en ciertos casos ya entonces muy conocidos, que eran más que apropiados para continuar la

[38] Entrevista a Hugo Salas, diciembre de 2009.

[39] Como declara Sergio Olguín: «A nosotros nos interesaba incorporar lectores, con un eslogan que no sé si llegamos a usar finalmente, de "somos una revista de literatura para gente que no lee literatura". Nos interesaba el tipo que decía "no, a mí la literatura no me interesa", o el que se acercaba y decía "compré la revista porque una vez leí algo sobre el túnel del tiempo, y me encantó la nota sobre ese, McEwan". Nos interesaba formar lectores no en el sentido de formar cuadros. Cada generación descubre la literatura a su manera. Yo no descubrí la literatura por la revista *Humor*, pero sí influyó mucho en mis lecturas esa revista. *V de Vian* influyó en la lectura de muchos adolescentes. Creo que muchos la compraron por Claudia Schiffer y terminaron con Bolaño. Había una cosa de acercar lectores, y *V de Vian* cumplió una función pedagógica, por más que a muchos les moleste esa palabra.» Vanoli, Hernán. «*V de Vian* cumplía una función pedagógica. Entrevista con Sergio Olguín II», en el blog «Hacia el lento y dulce bicentenario», 20/12/2008, http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2008/12/v-de-vian-cumpla-una-funcin-pedaggica.html.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 78 9/5/11 3:04 PM

construcción de nuevos lectores en esos años 90 por sus propuestas estéticas bastante diferentes de las antes hegemónicas: me refiero a Hebe Uhart, Ana María Shua, Silvina Ocampo, Marcelo Cohen, Andrés Ehrenhaus. Y a juzgar por cómo fue aceptado luego por los nuevos lectores, es probable que de haber sido publicado en Biblioteca del Sur, César Aira hubiera sido otro de los *bestsellers* «locomotora» de la colección.[40]

En 1992 la editorial instaura el Premio Planeta-Biblioteca del Sur, de donde podrían haber surgido muchos nombres fuertes hoy en la NNA, pero el galardón no se propone como oportunidad para descubrir autores desconocidos y novedosos sino —cito su propia proclama inaugural— como «inmejorable plataforma para el lanzamiento al mercado de autores argentinos y latinoamericanos».[41] Si bien triunfar en un concurso da visibilidad mercantil a una obra, y éste es un efecto positivo que no debe despreciarse, para instalar la literatura entre la gente, una competencia artística que define con tanta unilateralidad su meta nace ya condenada a ser, más que una competencia entre obras anónimas ante un jurado de escritores, una operación de *marketing* con consecuencias probablemente evanescentes. En efecto, el concurso tampoco contribuye a fidelizar lectores, aporta muy pocos nombres nuevos y algunas ventas coyunturales.

Con un par de excepciones, los escritores a mi juicio más potentes de la primera generación de postdictadura no empezaron publicando en Biblioteca del Sur; sin embargo, hubieran podido (y tal vez debido) hacerlo. En todo caso, es innegable que algunos títulos de esta colección (los que se recuerdan, los que le proporcionaron un momento de auge) fueron importantes en su propia formación.

A la distancia, cuando pensamos en los «Shanghai» y en los jóvenes que publicaron con ruido en la colección de Juan Forn como *los dos puntos de concentración de los últimos escritores argentinos con presencia mediática*, vemos que los de *Babel* fueron muy festejados por la academia, pero poco leídos por la gente, mientras que algunos de la colección de Forn (él inclusive) fueron acusados por la academia de mercantiles pero tuvieron la capacidad de llegar a los lectores de su tiempo. Es importante terminar con el error, extendido en bibliografías y aulas, de que la colección y la revista nucleaban exclusivamente a jóvenes, y que unos tenían que ver con el mercado y los otros con la academia. Hay que desechar la idea del enfrentamiento entre *Babel* y Biblioteca del Sur. Esto es, como señala Sassi, una construcción de la crítica académica

[40] Tomo la metáfora de «libro o autor locomotora» de la jerga del mundo editorial, para indicar esos títulos o escritores que arrastran en la venta y en la visibilidad a los demás libros de una colección o sello editorial.

[41] Así lo señala Mónica Sifrim cuando historiza los premios literarios en su nota: «De glorias y de olvidos. Premio *Clarín* de novela», *Clarín. Cultura y Nación*, 1998, http://www.clarin.com/suplementos/cultura/concurso/glorias.htm

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 79 9/5/11 3:04 PM

casi contemporánea, pero de ningún modo una realidad.[42] Lo afirmo como testigo directa.

Precisemos con ejemplos. Si bien los reseñistas de *Babel* y los escritores «Shanghai» hablaron pestes del realismo, con el aval de algunos de los críticos «faro» de las generaciones anteriores, el realismo y la prosa contenida y despojada de Antonio Dal Masetto, publicado por Biblioteca del Sur, fueron consagrados por Beatriz Sarlo y la revista *Punto de Vista*, y *Babel* nunca se atrevió a descalificarlo, al contrario.[43] Tomás Eloy Martínez, notable constructor de crónica histórica cruzada con ficción, que cometía además el «pecado» de escribir una literatura muy entretenida (fácil de leer en el mejor sentido), de plantear preguntas inquietantes y arrasar con las ventas, fue despreciado por buena parte de la academia pero aplaudido por Noé Jitrik y críticos de mi generación que se formaban a su vera. [44] Personalmente, tengo que reconocer mi propia ceguera de entonces frente a Eloy Martínez y a algunos escritores nuevos de Biblioteca del Sur, sobre quienes alguna vez dije los mismos lugares comunes que escuchaba en la academia, probablemente dolida por las dificultades que encontraba yo misma para publicar mi obra.

Estos ejemplos muestran la labilidad que adquiría el supuesto enfrentamiento estético realismo/autonomía del significante, cuando algún consagrado crítico académico, pese a alentar esa batalla, avalaba a un autor argentino muy determinado (generalmente, amigo). A esto hay que agregar, sobre todo, la inteligente alianza que hace, cuando aparece, Biblioteca del Sur con *Babel*, y que hoy la crítica ignora. Pruebas al canto: Juan Forn, director de la supuestamente «rival» Biblioteca del Sur, escribió en una de las secciones más consagratorias de la revista *Babel* («La mesa de luz. Notables y notorios confiesan que han leído»), en la que ya habían publicado Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio y otros prestigiosos académicos. La propuesta de la sección era demasiado «cholula», afín al menemismo que por entonces advenía: desnudaba tan claramente la obsecuencia frívola con que los actores de reparto halagaban a las estrellas del juego, que algunos a quienes se invitó a participar expresaron allí mismo cierta irritación, tal el caso de María Teresa Gramuglio.[45] Otros, en

[42] Sassi, Hernán, «A pesar de Shanghai, a pesar de *Babel*», *op. cit.*

[43] Sarlo, Beatriz. «La novela como viaje (sobre *Fuego a discreción* de Antonio Dal Masetto)», *Punto de Vista*, nº 21, Buenos Aires, agosto de 1984.

[44] Cf. por ejemplo Ferro, Roberto. «*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. La verdad de la ficción», en *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998; Ferro, Roberto. «*Santa Evita* - vacilaciones en torno a un género», en Jitrik, Noé (coordinador), *Sesgos, cesuras y métodos. Literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

[45] «Imagino esto para preguntarme qué es lo que nos lleva, a los que aceptamos colaborar en esta sección, a ceder al impulso de divismo que ella fomenta; a aparecer bajo un rótulo que es, pese a su carácter irónico (y en algunos casos, como el mío, risiblemente erróneo), halagador: "Notorios y notables…"; a confesar rituales y manías; a mentir, quizá, o por lo menos a tratar de construirnos una imagen de lectores agudos, excepcionales, intensos, sorprendentes.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 80 9/5/11 3:04 PM

cambio, devolvieron encantados la gentileza. Así, Beatriz Sarlo cuenta que lo que tiene en su mesa de luz es la última novela del «Shanghai» Alan Pauls, a la que elogia con énfasis por experimental, «carente de función» e «inconsumible», reforzando con semejantes adjetivos no sólo el pacto de ese cenáculo de escritores con la academia, en nombre de una ideología literaria exclusivista y el lugar común de la autorreferencialidad como una virtud en sí misma, sino fortaleciendo el divorcio de la literatura con los lectores, justo cuando más urgente era evitarlo.[46]

Al respecto, me gustaría hacer una digresión que retrotrae a la ya planteada fascinación de los que éramos muy jóvenes en 1983 con nuestros padres intelectuales y también a nuestra culpa ante la posibilidad de discutirlos y a lo que llamo «tabú del enfrentamiento», que imperó hasta hace poco tiempo. (Aunque luego lo justificaré, defino transitoriamente una consecuencia de ese tabú: la imposibilidad de dar una discusión profunda, un debate de ideas real y sin concesiones, prohibición que afectó la vida intelectual argentina hasta entrado el siglo XXI.)

Si se piensa que intervenciones como la de Sarlo mostraban explícitamente cuál era la política cultural que desde muchos sectores académicos se alentaba entonces, es curioso que, en declaraciones de veinte años después, Sergio Olguín no reexamine la posición de la revista *Con V de Vian*, que intentaba (igual que *Babel* pero sin éxito) conseguir los favores de esta importante crítica, uno de las intelectuales más visibles de la generación de militancia. Cuenta Olguín:

> Nosotros respetábamos mucho a Sarlo. Aplicábamos casi sus mismos métodos para leer, aunque con distintos resultados. El problema fue su falta de generosidad. Nunca nos reconoció como interlocutores, lo que habla de su falta de perspectiva con respecto a lo que venía. Saítta, en cambio, es diferente. Ella nos menciona, por más que quizás no seamos sus favoritos. Pero es otra cosa. Me parece que es algo que pasa en general, las reticencias de lo viejo a relacionarse con lo nuevo. Y esa cosa de ningunear. Es un temor muy grande a todo lo que surge, siempre que no seas parte de los acólitos académicos que te chupan las medias. Entonces ahí sí te apoyan, te presentan a la beca, te subsidian. Nosotros estábamos muy alejados de

---

En suma, a creernos interesantes. […] He aquí un exhibicionismo tan bien explotado que nos ponemos a trabajar, escribimos la nota, sacrificamos una fotografía y finalmente aparecemos como lo que somos: incapaces de resistir a la tentación de figurar en esta galería. […] Me gustaría saber quiénes se negaron a escribir aquí y felicitarlos; y de paso, sugerir búsquedas en otros ámbitos: nuestros sobrinos favoritos, nuestro dentista, algún vecino, etc.» En «Notorios y notables confiesan qué han leído. *La mesa de luz*. Hoy: María Teresa Gramuglio». *Babel*, año II, nº 14, enero de 1990, Buenos Aires.

[46] *Babel*, año I, nº 3, julio, 1988, Buenos Aires.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 81 9/5/11 3:04 PM

todo eso. Nosotros apoyamos a Tantalia, apoyamos a Simurg, a nuestros contemporáneos. Y Sarlo sale a decir: Gastón Gallo es nuestro Gallimard, y de nosotros no dice nada. Ni siquiera la peor podredumbre, y habíamos sido alumnos de ella.[47]

La evaluación retrospectiva es otro síntoma del tabú del enfrentamiento entonces imperante pero también funcionando hoy en un Olguín que ya no es joven y ya no precisa posicionarse en el campo cultural en el grado en que lo precisaba en tiempos de *Con V de Vian*. Sin embargo, todavía no percibe la contradicción de que la revista hiciera genuina oposición cultural a las posiciones de la academia y al menemismo, en un sentido profundo, por un lado, pero reivindicara a Beatriz Sarlo por el otro, esperando incluso generoso reconocimiento y difusión por parte de ella y de las críticas que se formaron a su lado: Sylvia Saítta o Graciela Speranza. Sobre esta última, Olguín cuenta dolido cómo manifestó años después su desprecio por *Con V de Vian*.

En esa indiferencia [de Sarlo] faltó generosidad, fue muy egoísta. Se dio cuenta de que el mayor daño era ignorarnos. Saítta en cambio nos reconoce, no podés estudiar la narrativa de los noventa sin mencionar *V de Vian*. Y el movimiento contrario, muy interesante, lo hace años después Graciela Speranza. Yo saco una antología, *Los mejores cuentos argentinos*, que es mi primer trabajo editorial. En esa antología gana Walsh, sale segundo Borges, y hago un prólogo. Esto trae resonancias comerciales, al punto que Verbitsky habla en el programa de Lanata, que tenía un montón de *rating*, sobre el libro. Y si venía vendiéndose bien, con eso se agota. Vendió 8.000 ejemplares en dos meses. ¿Qué hace Graciela Speranza? Dedica toda una página a destrozar esa antología. No la antología en sí, que era imposible de destrozar porque tenés a Walsh, a Borges, a Cortázar, a Bioy Casares, sino al prólogo mío, y a las notas finales. Hay un pase de facturas a *V de Vian* ahí. En un momento dice «porque esta gente, que viene de revistas que quieren ser literarias…». Obviamente, detrás de todo eso, estaba el resentimiento generado por *V de Vian*. En el artículo ése a mí se me nombra y todo, pero en ningún momento se dice *V de Vian*. Se resiste a decir *V de Vian*. Habla de polémicas que podían servir para revistas alternativas, juvenilistas, pero se niega a nombrar a *V de Vian*. ¿Por qué se niega a nombrar a *V de Vian*? Le molestaba. Y esa antología le molestaba porque venía de alguien de otro palo, de otro lugar, que osaba armar un sistema de lecturas. Dejarlo a Borges en segundo lugar.[48]

[47] Vanoli, Hernán. «"*V de Vian* cumplía una función pedagógica." Entrevista con Sergio Olguín II», *op. cit.*
[48] *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 82 9/5/11 3:04 PM

Hoy Olguín reivindica su revista porque intentó otra posibilidad de concebir la literatura, de leerla, de difundirla, y muchas veces lo logró: quiso hacer un público lector; porque se ocupó de escritores y problemas que la crítica universitaria invisibilizaba o despreciaba.[49] Yo le objetaría, sin embargo, la brutal ausencia de sensibilidad de género en su diseño, que repetía los peores moldes machistas en sus tapas, y el lugar que dio a las escritoras que publicó, algunas notables.[50] Pese a eso, su inscripción en el Orden de Clases, en lo que a política cultural se refiere, fue positiva. Y sin embargo, como un hijo dañado, Olguín sigue reclamando reconocimiento a los consagrados de la generación de militancia, esquivando el cuerpo al debate intelectual que debería haber explicitado y todavía debería dar, si siguiera hasta las últimas consecuencias el sentido de la intervención de *Con V de Vian*, que aún reivindica y que no parece producto de una espontánea rebeldía visceral sino de una meditada ideología sobre la literatura. Pareciera que tanto *Babel* como *Con V de Vian* apostaron a la bendición de estos adultos indiscutibles que tenían el aura de la militancia pasada, los exilios, la producción coartada por la dictadura. Aunque *Babel* fue la única que la obtuvo, tal vez porque puso sus páginas al servicio de ellos, dejando a sus protagonistas como autores de reseñas o de glosas de las ideas de los grandes.

A su modo, menos calculado, más ingenuo, esta incomprensión de *Con V de Vian* sobre los alcances últimos del debate que —sorda, prudentemen-

[49] «Nos gustaba mucho Cortázar. A los tres nos gustaba muchísimo *Libro de Manuel*, que en esa época estaba muy mal visto. En esa época se simplificaba a ese libro como un libro de batalla de los 70, y en cambio a nosotros nos gustaba.» […] «Lo único que nosotros hacíamos era mantener vivo el tema de la presencia política, nos interesaba la política en un sentido, por un lado, de trazar un puente con lo político. La dictadura corta totalmente los vínculos generacionales. *V de Vian* intenta ser una especie de cicatrizante, de unir ese corte generacional, tratemos de acercarnos a eso, discutamos eso, pensemos qué ocurrió, rescatemos a Cortázar, la narrativa de los sesenta, Briante, Castillo, incluso para discutirlos, nos interesaba eso.» «*V de Vian* si producía eso [espíritu de pertenencia], había una propuesta. Si alguien iba en el colectivo, o en el subte, con un libro de Sergio Chejfec, nadie iba a pensar que era un lector de *V de Vian*. En cambio si tenías en la mano un libro de McEwan, en los noventa, sí que lo iban a pensar.» Vanoli, Hernán. «"*V de Vian* desbordaba el simple hecho de ser una revista." Entrevista con S. Olguín (I)», blog «Hacia el lento y dulce bicentenario», viernes 5 de diciembre de 2008. http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2008/12/v-de-vian-desbordaba-el-simple-hecho-de.html

[50] La revista era famosa porque sus tapas reproducían fotos de mujeres bellas desnudas o casi desnudas, desde Claudia Schiffer hasta, incluso, autoras publicadas, como Gabriela Liffschitz, una de las escasas mujeres escritoras que aparecían en *Con V de Vian*. Ningún escritor aparece desnudo en una tapa de esa revista. Hoy Olguín reivindica el gesto como un modo de captar «lectores», olvidando curiosamente que también existen «lectoras». Como cité, dice: «Cada generación descubre la literatura a su manera. […]*V de Vian* influyó en la lectura de muchos adolescentes. Creo que muchos la compraron por Claudia Schiffer y terminaron con Bolaño». Los presupuestos sobre el lugar natural de las mujeres en una revista de literatura es claro: objeto carnal señuelo para varones que leen. Vanoli, Hernán. «"*V de Vian* cumplía una función pedagógica." Entrevista con Sergio Olguín II», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 83 9/5/11 3:04 PM

te— emprendía, ejemplifica también la labilidad de las fronteras: la misma *V de Vian* que amaba a Cortázar y proponía releer a los escritores de llegada masiva no se hacía cargo de que entre los «métodos para leer» de Sarlo estaba su proclamado desprecio a toda literatura que tuviera aceptación y consumo. Todos estos ejemplos donde coexisten, en publicaciones y grupos de ese tiempo, supuestos «enemigos», proclamadas ideologías inconciliables sobre la literatura, se explican a veces por simples relaciones personales, otras —como ésta— son síntomas de una incapacidad de ese tiempo para entender qué significa un debate político, pero en todo caso prueban la fragilidad de las convicciones estéticas que estuvieron en juego, supuestas convicciones que habrían enfrentado a *Babel* con Biblioteca del Sur.

La supuesta polémica Babel - *Biblioteca del Sur*

Si se miran los hechos históricos con buena memoria, y no la bibliografía escrita ex post facto, no se puede sostener que los dos centros de concentración fueran antagónicos, y mucho menos que a un lado estuviera «el arte», y al otro, «el mercado». La oposición academia-mercado carece de seriedad teórica y confunde, si bien no faltan los investigadores universitarios que la hacen y los escritores que, enojados, la mantienen invertida (oponiendo la literatura que interesa y entretiene a la que gusta a los especialistas). Los que sostienen esta falsa antinomia[51] todavía hoy toman en serio una supuesta discusión por el estilo, y oponen la experimentación con el lenguaje a contar una historia, o «dar la espalda al mercado» versus «escribir para él», tal como plantea Sylvia Saítta en un artículo al que retornaré.[52]

La tendencia a entender *Babel* como un grupo homogéneo que se entrega a una lucha estética en defensa de la literatura metaficcional, autorreferencial y experimental, con temas exóticos, contra otro que plantearía una literatura de trama, fácil, realista, sobre hechos rápidamente reconocibles, y se plasmaría en la colección de Juan Forn, es imposible de sostener si se leen los libros de Biblioteca del Sur (donde, como dije, caben *Teoría del cielo*, de Arijón y Carrera, *La mujer en la muralla*, de Laiseca, *Muchacha punk*, de Fogwill, *Son cuentos chinos*, de Futoransky y muchos otros metaficcionales, experimentales y con temática exótica). Ya vimos que la revista intentó dar esa imagen como parte de su guiño a los críticos y teóricos que llevó Pezzoni a Filosofía y Letras al comenzar la democracia, y que esta pose choca con numerosos ejemplos de inconsistencia. En su trabajo, Sassi muestra con agudeza cuánto tiene que ver

[51] Drucaroff, Elsa. «La crítica ante el vínculo insoluble/indisoluble entre literatura y mercado», *Palimpsestus*, 7 (2009), Bogotá, enero de 2011.

[52] Saítta, Sylvia. «Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina», Revista *TodaVÍA*, septiembre, 2002, http://www.revistatodavia.com.ar/notas2/Saitta/textosaitta.htm

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 84 9/5/11 3:04 PM

«la cínica visión sobre la última dictadura y de Malvinas» de Rodrigo Fresán con la novela que publica un año después Carlos Feiling, *El agua electrizada* (1992), y refuta el modo rápido y acrítico en que la crítica repite lo de la antinomia y la lucha estética.[53] El propio Feiling, un magnífico narrador que falleció demasiado temprano, es una prueba de lo inauténtico del supuesto enfrentamiento: su magnífica prosa es ágil y afín con los géneros masivos de la industria cultural —policial, aventuras, terror—, sin embargo fue elogiado y mimado por «Shanghai». Era amigo entrañable de Luis Chitarroni, entonces editor en la importante editorial Sudamericana y muy respetado por el resto del «grupo», sensible a su refinado origen británico y su pertenencia académica.

Otro ejemplo es Chitarroni, a quien Caparrós incluye como uno de los escritores del grupo cuando aún no había publicado. Si bien su literatura abunda en reflexiones autorreferenciales, siempre fue un crítico demasiado sutil como para despreciar y defender estéticas en abstracto. Chitarroni declaraba entonces y declara hoy su admiración por la literatura «narrativista» y poco «metaliteraria» de Feiling, pero también por escritores masivos malditos para la academia como Jorge Asís, Lindsay Davis u, hoy, J. K. Rowling, la autora de la extraordinaria saga sobre *Harry Potter*.

Para seguir deshaciendo la absurda oposición *Babel* - Biblioteca del Sur, agreguemos que, por supuesto, *Babel* también fue un producto de mercado exitoso al comienzo, por cierto en un nicho más chico que la colección de Forn. Emprendimiento editorial pequeño, sostenido por avisos del diario *Página/12*, de pequeñas editoriales, de profesores que daban clases de idiomas, etc. (a diferencia de Biblioteca del Sur, que era del poderoso grupo internacional Planeta), sus directores se jactaban con justicia de que vendían bien, en un tiempo en que la literatura era cada vez menos una demanda social. Pero *Babel* también era un producto de mercado porque exhibía capital simbólico y distinción según la lógica más afín al capitalismo y, en general, a una sociedad dividida en clases (tal como explica Pierre Bourdieu que funciona la «distinción» que la alta cultura ofrece).

En realidad, tanto el mercado como el prestigio simbólico, la distinción y el posicionamiento en el campo intelectual *fueron intereses de ambos «grupos»*: *Babel* y Biblioteca del Sur, aunque es cierto que los jóvenes que conformaron «Shanghai» tendieron a ser más exitosos en los últimos aspectos, probablemente por su política de acercamiento a una academia que, ni aquí ni en ninguna parte, perdona a los artistas que venden bien, al menos cuando es contemporánea a ellos.

[53] Como ejemplos de esa repetición, véanse entre otros: Patiño, Roxana. «Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987)», en *Cuadernos de Recienvenido*, nº 4, Universidad de San Pablo, San Pablo, 1987; Benzecry, Claudio E., «Cuadros de una exposición. Intelectuales, literatura y política» http://www.fsoc.uba.ar/invest/eventos/cultura4/indice.htlm; Sager, Valeria. «Reflexiones para una historia de la narrativa argentina de los años 1990», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 85 9/5/11 3:04 PM

Aprovechando la libertad de miras y el desprejuicio que da no haber participado de los hechos, Hernán Sassi escribe:

> De la lectura de aquellos años, tanto la mentada centralidad y homogeneidad del «grupo» en torno a la revista *Babel* como la antinomia entre «experimentalistas» y los «narrativistas» (así distinguían y distinguen estos «bandos» en la academia) se acalla una particularidad que sobresalía en la revista y que también se verificaba en su narrativa. Si hay algo que la definía, más que estas dos variables, era la libertad de convivencia de textualidades diversas. Ésta era su singularidad y no una poética de jóvenes trasnochados y una rivalidad que no se sostuvo más que esporádicamente (y que si lo hizo, fue sólo como golpe de efecto para ocupar un lugar en la escena cultural). A la distancia, en vez de mostrarse hija de un compacto ideario, la revista se revela como un prisma heterogéneo en el que convivieron generaciones viejas y nuevas, tradiciones disímiles y hasta antagónicas, genealogías estéticas múltiples e incluso concepciones políticas irreconciliables.[54]

Un último ejemplo: el *dossier* dedicado a Vladimir Lenin, un largo artículo que Alejandro Horowicz escribió en *Babel*.[55] En el alfonsinismo, el rechazo a cualquier violencia política era hegemónico y Lenin, con su teoría de la vanguardia esclarecida, casi una mala palabra. *Babel* no se metió, ni antes ni después, en temas de semejante conflictividad política. Sin embargo, el *dossier* homenajeó al líder bolchevique de la Revolución de Octubre y confrontó explícitamente con las posturas cínicas y burlonas de la postmodernidad *cool* hacia la revolución que la revista exhibía a menudo. Fui testigo del momento en el que se acordó que Horowicz escribiera este *dossier*; todo lo que puedo decir para explicar semejante contradicción (que ocasionó luego algún fastidio entre los que hacían la revista) es recordar que Jorge Dorio, uno de los directores de *Babel*, tenía genuino afecto por Horowicz, con quien se había iniciado en el periodismo, y era, como él y como yo, habitué del bar La Paz. El *dossier* se decidió en una mesa de esa esquina de Corrientes y Montevideo, durante una típica noche amable de charla y amistad en la que yo también participé. Nada tiene esto que ver con la línea estético-ideológica coherente de la que habla tanta bibliografía.

¿Desde qué patrones evaluar la endeblez de línea y convicciones de *Babel*? Como ejemplo contrario puedo relatar otra escena que me incluye, sólo que no casualmente es posterior a 2001. La anécdota gira ahora alrededor de la

[54] Sassi, Hernán. «A pesar de Shangai, a pesar de *Babel*», *op. cit.*

[55] «Una genealogía del *Qué hacer*. Los demonios de Lenín», *Babel*, año I, nº 3, 1988, Buenos Aires.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 86 9/5/11 3:04 PM

revista *El Interpretador*, que se publica hoy en Internet (www.elinterpretador.net).[56] El tema de cada *dossier* nace de muchas reuniones entre los editores (casi todos estudiantes de Letras o recientes licenciados), quienes acuerdan los enfoques y materiales a partir de una discusión política y literaria, junto con los nombres de posibles colaboradores y los artículos que les solicitarán. Fui docente de varios de los que hacen *El Interpretador*, donde algunas veces colaboro; junto con otros intelectuales, soy considerada «amiga» de la revista y comparto a veces con ellos bares y charlas nocturnas amistosas. Sin embargo, cuando ofrecí un artículo que no encajaba con su proyecto de *dossier* lo rechazaron y me explicaron por qué, esgrimiendo con claridad cuáles eran sus intenciones al tratar ese tema, y de qué modo mi propuesta no las encarnaba.

Otro motivo que impide plantear la antinomia entre *Babel* y Biblioteca del Sur es que la mayor parte de los números de la revista son anteriores a la aparición de la colección y que, cuando ésta apareció, hizo un pacto comercial de promoción con *Babel*. Pacto por demás inteligente y útil no sólo por motivos de mercado, porque ligaba la revista a lo más dinámico de la política cultural literaria de ese momento. De hecho, Biblioteca del Sur se lanzó en octubre de 1990 con una novela de Fogwill, *La buena nueva*, que en *Babel* ocupó la sección privilegiada «El libro del mes». Fogwill era ya entonces muy bien recibido en la línea de docentes auxiliares de la academia y tenía merecido prestigio. La revista no sólo le dio «el libro del mes» sino que puso una foto de Fogwill como tapa (era la foto del primer autor de la reluciente colección de Forn).[57] Adentro, se publica en anticipo el prólogo de la novela (se titula «El hombre que caminaba demasiado») y un comentario de Rodrigo Fresán (nombre despreciado por la crítica académica y falsamente considerado irreconciliable con *Babel*), junto con otro del poeta Arturo Carrera (académicamente respetado), que se titula «La bonne nouvelle de Fogwill» y tiene un epígrafe de César Aira. La unión de todos estos nombres en la doble página de *Babel* muestra, más que enfrentamiento, la alianza pactada entre Biblioteca del Sur y la revista, que se mantendrá en números siguientes, por ejemplo cuando la colección de Forn saque *La hija de Kheops*, libro evidentemente afín a la estética «Shanghai» según el citado manifiesto de Caparrós. Es real que Planeta/Biblioteca del Sur y la dirección de *Babel* hicieron, en su momento, un pacto de mutua ayuda, pese a que algunos protagonistas de entonces

[56] La revista nació en abril de 2004, dirigida por Juan Incardona, y aunque hubo muchos que integraron al comienzo su consejo editorial y aportaron a ella innumerables colaboradores, la revista fue consolidando un grupo estable que integraron Diego Cousido, Inés de Mendonça, Cecilia Eraso, Sebastián Hernaiz, Marina Kogan, Juan Pablo Lafosse y Malena Rey. Incardona abandonó la dirección años después y el grupo que actualmente la realiza está integrado por Cousido, De Mendonça, Eraso y Rey.

[57] «El libro del mes. Fogwill: La buena nueva» puede leerse en *Babel* revista de libros, año III, nº 20, noviembre de 1990.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 87 9/5/11 3:04 PM

prefieran olvidarlo, tal vez para sostener el mito de que *Babel* encarnaba un real enfrentamiento de ideas estéticas. En una entrevista simultánea a Daniel Guebel, Sergio Bizzio y Alan Pauls, hecha hace apenas tres años por Hernán Arias y Sonia Budassi, ambos además escritores de la NNA, los tres «Shanghai» hablan de aquella «vanguardia» y el autor de *El pasado* dice:

> En ese momento había una pequeña batalla editorial, Planeta y *Babel*, por más insignificante que eso sea. Pero no es más insignificante que la batalla entre la revista *Los Libros* y las populistas de fines de los 60.[58]

Pauls compara *Los Libros* con *Babel*, algo que no sólo es asombroso sino que tiene sintomáticos, graves errores. Por empezar, no se entiende bien la generalidad de esa supuesta batalla de fines de los años 60 contra «las [revistas] populistas». De los cuarenta y cuatro números de *Los Libros*, sólo los seis primeros se publican a fines de esa década. Y si se repasa la colección de la revista, no se encuentra ninguna polémica con «revistas populistas», ni con revista alguna. ¿Acaso se refiere Pauls a algún grupo de mujeres populistas? No existían grupos así y no hay polémicas de ese estilo en la época. Es evidente que habla de revistas de orientación «populista» con las que *Los Libros* habría discutido. ¿Podría llamarse así a la revista *Crisis*, orientada alrededor del peronismo de izquierda? Pero *Crisis* apareció recién en 1973 y tampoco se lee allí una polémica con *Los Libros*. Al contrario, una de los directores de *Los Libros* en 1974, Beatriz Sarlo, publica en ese año dos notas en *Crisis* que nada tienen que ver con algo así: un análisis sobre Ernesto Sabato y otro sobre Kafka; otro director, Ricardo Piglia, publica en *Crisis* un cuento en 1974 y otro al año siguiente, y también algunas traducciones; el otro director en esos últimos años, Carlos Altamirano, no figura en el índice de autores de *Crisis*.

Polemizar con revistas populistas no es interés de *Los Libros*, sus líneas pasan por dos claves: una política cultural que trabaje contra el imperialismo norteamericano,[59] y un interés profundo en el peronismo, insistiendo en que debía entenderse por afuera de la antinomia «civilización-barbarie», y en que el marxismo era un instrumento clave para entender ese complejo movimiento. *Los Libros* respeta, aunque críticamente, el peronismo, por su capacidad de

[58] Budassi, Sonia y Hernán Arias. «Contra la literatura de la buena conciencia. Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Alan Pauls», Perfil, Buenos Aires, 18/12/2007, año II, nº 0209.

[59] Así las define Ricardo Piglia al retirarse de *Los Libros*, y Beatriz Sarlo y Altamirano, pese a disentir en otros aspectos, dan explícito aval a sus palabras: «la revista, coincidíamos, debía definir su lugar en el campo cultural en relación con la contradicción principal que ordena hoy a las distintas fuerzas en pugna en la sociedad nacional. Es decir, la revista debía tratar de definir su práctica específica en función de la lucha del pueblo con el enemigo principal de nuestro país: el imperialismo norteamericano.» *Los Libros*, nº 40, marzo-abril 1975, Buenos Aires.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 88 9/5/11 3:04 PM

aglutinar y movilizar a la clase obrera, nunca lo piensa en los simplificadores términos de «populismo».[60]

Sí transcurrieron en *Los Libros* algunas polémicas que nada tienen que ver con lo que Pauls comenta. La más célebre es la que sostienen Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, por un lado, y Ricardo Piglia, por el otro, pero no ocurre a «fines de los 60», y llamarla «insignificante» y compararla con las peleas que hoy los ex «Shanghai» reconocen como juegos de juventud[61] rozaría el cinismo, porque más allá de lo que ahora se piense de sus términos, esa y todas las polémicas de la revista significaban (con mucha más claridad en 1975, cuando transcurre la que mencionamos) poner en juego la propia vida.

Hagamos un poco de necesaria historia: la revista *Los Libros* apareció en julio de 1969, en un momento álgido de la lucha de masas en las calles (el 29 de mayo había ocurrido el «Cordobazo»),[62] cuando los debates, «insignificantes» o no, eran muy arriesgados; y se terminó en febrero de 1976, cuando producían desaparición, tortura y muerte. Pauls muestra sintomático desconocimiento histórico: la impunidad, la liviandad y la desenvoltura con que puede exhibirlo ejemplifica otra vez la mancha temática que ya señalé y profundizaré en páginas siguientes: el quiebre de la transmisión intergeneracional y el síndrome de la «memoria falsa»; es decir, la incapacidad de los adultos de la generación de militancia (hoy él reclama haber pertenecido a ella, y al menos por edad está en su camada más joven) para transmitir información clara a los jóvenes, y el modo en que los culpabilizan por una falencia que en realidad es de los que no transmitieron. La declaración de Pauls combina perfectamente la información falsa con la entonación apabullante de quien (como dijera el escritor en la mesa del ciclo «Jóvenes a la intemperie») pertenece a una generación de extrema radicalización de los conflictos políticos. Es difícil para los jóvenes poner en duda la palabra «autorizada» de los adultos de la generación de militancia, cuando están culposos por no haber muerto ni querer morir como los héroes del 70. Arias y Budassi no son una excepción y ni siquiera repreguntan a Pauls en la entrevista, para obligarlo a precisar a qué se refiere.

[60] Véase por ejemplo: Portantiero, Juan Carlos. «El peronismo: Civilización y/o barbarie», *Los Libros* nº 5, noviembre 1969, Buenos Aires.

[61] Así por ejemplo Bizzio: «Más que perfilarnos como generación, nos perfilábamos como secta, cuya principal característica era la vanidad. A los 25 años, la vanidad es una fuente de satisfacción como cualquier otra. Shangai era eso»; o Guebel: «Yo no siento que *Babel* haya sido nuestra chispa. Si éramos una vanguardia, éramos una vanguardia antileninista: no había poder que tomar». Budassi, Sonia y Hernán Arias. «Contra la literatura de la buena conciencia. Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Alan Pauls», *op. cit.*

[62] Se llama «Cordobazo» a la importante insurrección de masas que tiene lugar en la ciudad de Córdoba el 29 de mayo de 1969, caracterizado por la confluencia de sectores obreros radicalizados y sectores estudiantiles. Su consecuencia inmediata es la caída del gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía, en el mismo año. El «Cordobazo» expresa un momento extremo climático en la lucha de clases de la Argentina del siglo XX.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 89 9/5/11 3:04 PM

Pese a sus errores manifiestos, la declaración de Pauls es hábil: por un lado, hace el gesto del hombre maduro que observa a la distancia, con ecuanimidad, sus pasiones de juventud, y llama «insignificante» el objeto de la supuestamente enardecida pasión «Shanghai», cuando extremaba sus batallas por los «principios» artísticos; por el otro, la equipara a otra pasión de juventud, la de los militantes del 70. Y si lo que está resonando vagamente, mientras habla, es la polémica famosa por la cual Ricardo Piglia abandona la dirección de *Los Libros*, en 1975 (y no a fines de la década anterior), su liviandad, insisto, es excesiva. Porque se trató, ni más ni menos, de una discusión política sobre la posición que se debía tomar frente al gobierno de Isabel Martínez de Perón; es decir, en definitiva, sobre las relaciones entre el gobierno peronista y la Juventud Peronista, que era la organización de masas de la guerrilla (de Montoneros). La discusión respondía en el fondo a las posiciones de las respectivas organizaciones donde militaban los protagonistas: Vanguardia Comunista (Piglia) caracterizaba el gobierno de Isabel como reaccionario, represivo y antipopular, y sostenía que en los hechos favorecía el golpe de Estado, mientras que el Partido Comunista Revolucionario (Sarlo y Altamirano) la apoyaba, afirmando que su gobierno representaba una alternativa al golpe de Estado, al estar hegemonizado por un sector de la burguesía «nacionalista y tercermundista» que se oponía al «imperialismo yanqui y el socialimperialismo soviético».[63]

Más allá del asombro y hasta la ironía que pueda despertar hoy la defensa del gobierno de Isabel Martínez de Perón, no se puede olvidar que la polémica transcurrió ya iniciada la masacre de opositores políticos más tremenda que recuerda la Argentina. ¿Tal vez hoy, después de treinta mil desaparecidos y una victoria en regla del capitalismo, devenido salvaje y destructor a un punto tal que nunca se había imaginado, Pauls pueda creer que aquella discusión fue «insignificante»? Pero por cierto, dado que esa «insignificancia» costó demasiadas vidas y abrió llagas que supuran, resolver el asunto con un adjetivo veloz y compararlo con las pullas con que *Babel* torturaba a Osvaldo Soriano por querer «contar historias» es por lo menos objetable. Y por supuesto contradictorio para quien, en la misma entrevista, cuando los periodistas lo interrogan alrededor de su despolitización, no la defiende como hubiera hecho en tiempos «Shanghai», más bien se escuda en que la escritura política de grandes escritores es insuperable y reivindica su derecho a haber llegado tarde a esas inquietudes, pero haber llegado al fin.[64]

[63] Cf. «A mis compañeros Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano» y «Compañero Ricardo Piglia», cartas publicadas en *Los Libros*, nº 40, marzo-abril 1975, Buenos Aires.

[64] «[Budassi-Arias] —En un momento, sus obras estuvieron cercadas por equívocos alrededor de la literatura política… P[auls]: La relación entre literatura y política en la Argentina estaba marcada por dos casos básicos que eran el de Lamborghini y el de Walsh, que clausuraban toda otra posible relación entre literatura y política. Después de esas dos opciones muy diferentes, pero a la vez cada una muy radical, era muy difícil pensar de qué otro modo se podían

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 90 9/5/11 3:04 PM

La polémica entre Sarlo-Altamirano y Piglia tenía como eje la sangrienta y riesgosa lucha de clases, no el pulcro postestructuralismo francés que llegó acá a finales de los años 80 para que nos adornáramos repitiendo su jerga en mesas de bar, aulas y escritorios de la flamante y ya putrefacta democracia. Dos décadas después, Alan Pauls intenta encontrar una coherencia entre su llegada post 2001 al interés político de izquierda y aquellos titeos ingeniosos contra los escritores leídos de su juventud.

«*Babel* era una revista de cultura que pensaba que tenía una batalla para dar», insiste,[65] pese a las profundas contradicciones que saltan a la vista. En todo caso, es obvio que la batalla no fue contra Biblioteca del Sur, aunque un examen crítico posterior no tiene tampoco que dar importancia tan definitoria al hecho puntual del acuerdo entre ésta y la revista de Dorio y Caparrós: ni enfrentamiento, ni un solo grupo compacto. Cada vez, *Babel* o Biblioteca del Sur hizo lo que le convino, que no era pelearse.

Jóvenes contemporáneos de distintas generaciones

No obstante, las cosas no son tan simples. Porque Biblioteca del Sur sí funcionó como la plataforma para una cierta y necesaria polémica estética, no contra *Babel*, por cierto, porque *Babel* no mantenía una postura única. En las obras de Juan Forn, Marcelo Figueras, Martín Rejtman o Rodrigo Fresán sí puede verse aparecer una primera generación de autores de postdictadura que, a diferencia de *Babel*, mantienen *de verdad* una confrontación estética e ideológica con la generación de los militantes del 60 y 70. Y aunque no todos los escritores jóvenes de la colección tienen ese interés o comparten estéticas (Matilde Sánchez hace una propuesta intimista que no toca esos temas, Guillermo Martínez mantuvo un perfil muy diferente), de hecho sus propuestas distintas se proponen y se leen como literatura nueva. Contemplada cerca de veinte años después, la colección se revela más eficaz para gestar algo diferente en nuestra narrativa que la de los jóvenes babélicos, quienes fingían gestos de «creación y polémica» al calor de la teoría de sus académicos de referencia, mientras ciertos libros que editaba Forn no proclamaban su combate (salvo, tal vez, los de Fresán, que discutía con ferocidad a los padres militantes), simplemente lo llevaban a cabo más o menos conscientemente.

¿Por qué, en los hechos, hoy se puede ver la continuidad que dejaron muchos títulos de la colección de Forn y bastante menos la que dejó

---

articular tan en pie de igualdad. […] En mi caso, siempre se me consideró un escritor que le daba la espalda a la política. Y no me parece un equívoco. Reivindico el derecho a llegar muy tarde a la política.» Budassi, Sonia y Hernán Arias. «Contra la literatura de la buena conciencia. Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Alan Pauls», *op. cit.*

[65] *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 91 9/5/11 3:04 PM

«Shanghai»? ¿Por qué, más allá de la indiferencia o el desprecio de la academia (y también de mis gustos personales), un lector de NNA encuentra hoy líneas de continuidad objetiva entre la narrativa de Fresán, Rejtman, Forn o Figueras, y lo que hoy se escribe? ¿Por qué ésas son las obras que, junto con la de César Aira (altamente respetado, él sí, en la academia), están presentes en los imaginarios literarios de los nuevos? ¿Por qué los escritores de comienzos de los años 90 de Biblioteca del Sur construyeron lectores adolescentes y jóvenes con libros que, incluso si la crítica universitaria aún ignora, se siguen recordando hoy? *Historia argentina*, de Fresán, *Rapado*, de Rejtman, *Acerca de Roderer*, de Martínez, continúan reeditándose; salvo investigadores universitarios, muy pocos leen ya los libros de los jóvenes «Shanghai». *La perla del emperador* de Guebel, *El pudor del pornógrafo* o *El coloquio*, de Pauls, o *Ansay o los infortunios de la gloria*, de Caparrós, *Moral, Lenta biografía* y *El aire*, de Chejfec, *El divino convertible*, *Infierno Albino, Planet* o *Son del África*, de Sergio Bizzio en general sólo se nombran en textos académicos; incluso si son obras escritas a menudo con estilo impecable, incluso si varios de esos autores (Pauls, Chejfec, Bizzio) están en el canon, o entrando a él; incluso si Caparrós tiene éxito de mercado; incluso si *El pasado*, la última novela de Pauls, tiene premio, presencia, versión cinematográfica y lectores; incluso si *Derrumbe*, última novela de Guebel, fue bien recibida por la crítica y el público; incluso si *Rabia* (una de las últimas de Bizzio) tuvo gran repercusión y se reeditó.[66] Pero, precisamente, en el pequeño aunque sólido éxito de *Derrumbe* o *Rabia* hay un síntoma para detenerse. Porque son obras que traicionan completamente la propuesta estética «Shanghai» (lo cual por cierto es para celebrar). Los mismos autores que ridiculizaban a un escritor porque defendía su derecho a contar una historia con agilidad, o a trabajar con sus sentimientos, o su vida personal, y reflexionar sobre esto, y conmover, ahora escriben estas obras eficaces donde la trama y los sentimientos importan, defendiendo con énfasis lo contrario, sin hacerse cargo de que en los hechos han cambiado de opinión.[67] Pareciera que, ahora que el movimiento de NNA ha logrado

[66] Rejtman, Martín. *Rapado*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992; Martínez, Guillermo. *Acerca de Roderer*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992; Pauls, Alan. *El pudor del pornógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984; *El coloquio*, Buenos Aires, Emecé, 1990; Caparrós, Martín. *Ansay o los infortunios de la gloria*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1984; Chejfec, Sergio. *Moral*, Buenos Aires, Punto Sur, 1990; *Lenta biografía*, Buenos Aires, Punto Sur, 1990; *El aire*, Alfaguara, 1992; Bizzio, Sergio. *El divino convertible*, Buenos Aires, Catálogos, 1990; *Infierno Albino*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992; *Son del África*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993; *Planet*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998; *Rabia*, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2004; Buenos Aires, Interzona, 2005; Guebel, Daniel. *Derrumbe*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

[67] En la citada entrevista simultánea a Sergio Bizzio, Daniel Guebel y Alan Pauls, hecha en 2007, los tres ex «Shanghai» intentan continuar el antiguo discurso, lleno de guiños a la crítica

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 92 9/5/11 3:04 PM

construir algunos, prefieren los lectores entusiastas a los doctos académicos que los leían antes y fruncían el ceño para elogiarlos por rizar el rizo de la teoría literaria. La preferencia es comprensible, mas también lo sería que los escritores que han reflexionado y hecho este cambio dedicaran algunas palabras sin cálculo a ese pasado en el que descalificaban e ignoraban a quienes hacían lo mismo que ellos hacen ahora (contar historias) y relataran autocríticamente su cambio de opinión.

Planteé antes una serie de preguntas. Creo que la respuesta necesita antes una precisión generacional. Si bien *Babel* y Biblioteca del Sur fueron dirigidas por jóvenes y fueron jóvenes todos los que hicieron «ruido», las dos irrupciones provocativas provenían de diferentes generaciones: Jorge Dorio y Martín Caparrós, directores de *Babel*, pertenecían, como dije, al último coletazo de la generación de militancia, mientras que los jóvenes de Biblioteca del Sur se formaron decididamente en la postdictadura. Martín Caparrós, Jorge Dorio y los otros integrantes del «grupo Shanghai», por un lado, y los «autores locomotora» de Biblioteca del Sur, por el otro, tenían, cuando irrumpieron, entre veinticinco y treinta y cinco años, *pero no necesariamente pertenecían a la misma generación*. Como la generación es un hecho social y subjetivo, como estábamos en un momento de transición fundamental, es evidente que Forn, Fresán, Figueras, Martínez o Rejtman escribieron con fuerte conciencia de ser de la primera generación de postdictadura y sus planteos literarios tienen, desde ahí, cierta urgencia, algo que rezuma verdad; los «Shanghai», en cambio, intentaron proponerse como generación nueva pero sólo consiguieron producir la literatura decadente de la generación derrotada; exquisitamente refinada y bien escrita, en el mejor de los casos, pero demasiado asustada, demasiado marcada por la decepción de haber visto caer la noche sobre la fiesta de los años 70 (una fiesta a la que llegaron para el final, pero llegaron). Respondiendo a ese miedo, era difícil tolerar una sustancia fuerte y tener *algo importante para decir*.

Éste es el momento de definir el tabú del enfrentamiento, que aparece en muchas manifestaciones literarias de la época de modos que pronto analizaremos con cierto detalle. El tabú del enfrentamiento es producto del trauma por la salvaje represión de la última dictadura:

> […] el recuerdo de una lucha ideológica, armada y política en la década del 70 es un núcleo traumático que puede leerse en la mayor parte de la

---

académica, aunque éste contradiga bastante, sobre todo en el caso de Bizzio y Guebel, sus obras recientes. Por ejemplo Bizzio dice: «Yo arranco siempre lleno de enemigos. El mercado, la idea de eficacia, los lectores que buscan historias entretenidas, sólidas, consistentes»; luego se define (junto con sus dos colegas) contra una «literatura de la buena conciencia», atacando la intención de incidir en la sociedad: «Es la literatura que aspira a la importancia y que responde a la idea de lo necesario».

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 93 9/5/11 3:04 PM

producción cultural desde 1983 y que sostiene la conveniencia de eludir todo *enfrentamiento* significativo.[68]

Forn, Figueras, Martínez, Fresán o Rejtman tienen, cada uno, algo socialmente genuino que decir, aun si en Forn hay fascinación por el mundo tal cual es, o si en la cuenta de Fresán con los padres setentistas a veces hay narcisismo herido y frivolidad. Estos escritores tocaban significados de su tiempo y por eso encontraron a los lectores que resonaron con ellos. Están atravesados por el tabú del enfrentamiento igual que los «Shanghai» pero aunque también se asumen como el *después* de la fiesta, no son los más jóvenes participantes de su final.

Separados por apenas uno o dos años de mi generación (la misma de los varones «Shanghai»), Juan Forn (1959), Rodrigo Fresán (1963), Martín Rejtman (1961), Guillermo Martínez (1962) o Marcelo Figueras (1962) *pertenecen a la postdictadura, y tal vez por eso espontáneamente rechazaron los papeles de reparto que nosotros aceptamos entusiasmados. Porque en ellos esos papeles no eran genuinos.* El caso de Forn es interesante: por fecha de nacimiento, podría pertenecer a la misma generación mía, la de la noche de los lápices. Puede ser *coetáneo* de la víctima más joven de la represión militar, y sin embargo no es mi compañero de generación. Mientras mi generación militaba, él permanecía ajeno a la actividad política, desinformado y aislado de ese clima de participación. Por entorno y biografía, comparte preocupaciones con un amplio estrato de los nacidos en 1960; Forn llegó a la conciencia ciudadana en plena dictadura, sin haber vivido antes la fiesta revolucionaria a su alrededor.[69] Por eso estaba preparado a los treinta y un años para encarnar una propuesta de creatividad y polémica, sin los obstáculos que nosotros teníamos para eso.

Algunos autores de Biblioteca del Sur repitieron los gestos provocativos contra la literatura politizada que habían hecho los jóvenes de *Babel*, pero no se trataba de un montaje contradictorio donde había que explicar por qué Rodolfo Walsh sí era un genio, o hacer una entrevista admirada a David Viñas (se dirá que Viñas también publicó en Biblioteca del Sur, pero este gesto no equivale a elegirlo para publicar un reportaje donde él despliega ampliamente

[68] En esos primeros años de la década del 90, los integrantes del P.E.N.C.A. definíamos así el «tabú del enfrentamiento», lo considerábamos «una de las consecuencias de la dictadura que no figura en el informe de la CONADEP, tal vez, porque es precisamente el implícito que sostiene todo el libro». Generamos esta idea leyendo la narrativa de ese momento, de alguna manera «puede rastrearse en dos textos previos a nuestro trabajo: *La silla en la cabeza*, de Juan Carlos Marín —Buenos Aires, CICSO, 1986— y «La democracia de la derrota», en *Los cuatro peronismos*, de Alejandro Horowicz» (*op. cit.*) Mímeo. Fragmento de «¿Por algo será?», P.E.N.C.A., *op. cit.*

[69] Esto se ve con bastante evidencia en dos novelas de Forn a las que él mismo atribuyó origen autobiográfico: *Corazones cautivos más arriba* (Buenos Aires, Emecé, 1987) y *María Domecq* (Buenos Aires, Emecé, 2007).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 94 9/5/11 3:04 PM

sus argumentos, sin que los entrevistadores osen retrucar con sus objeciones postmodernas. Además, la inclusión de la narrativa de Viñas en la colección de Forn forma parte de las dificultades que ya expusimos, por las cuales la colección no sostiene su propuesta inicial). Por eso, la gestualidad postmoderna de los jóvenes de postdictadura de Biblioteca del Sur hasta hoy es creíble. Dan cuenta de sus intenciones con sinceridad y emoción, como se ve en las declaraciones que hacían por aquel tiempo Fresán o Figueras, o en el magnífico epígrafe que elige Juan Forn para presentar los cuentos de *Nadar de noche*:

> ¿Quién no ha sido defraudado? No pensemos, sin embargo, que el culpable es un sistema, o la sociedad, o un Estado, o una persona. Son nuestras ilusiones las que nos van defraudando. Todo comienza en el calor del vientre materno y el descubrimiento de que hace frío allá afuera. ¿Y acaso es culpa del frío que haga frío?[70]

Así reza el epígrafe de Anthony Burgess que el autor de *Nadar de noche* elige con pertinencia para presentar un clima omnipresente en sus relatos que, evidentemente, no sólo lo conmueve a él, dado que su libro se vuelve *bestseller* entre los jóvenes. Es que la decepción de mi generación tiene su efemérides: 24 de marzo de 1976. En cambio, la decepción de la generación de Forn es constitutiva, nacen con ella.

Por su parte, Fresán hace una declaración terrible en una entrevista de 1995:

> [...] cuando me reprochan mi escasa participación política, yo digo que a mí me secuestraron a los diez años y me canjearon por mi madre. Y con eso ya cumplí. Mis padres eran personajes de la *intelligentzia* de los sesenta...[71]

El escritor dibuja así con contundencia la diferencia entre mi generación y la suya: los cinco o seis años, a veces menos, que nos separan no son lo que importa; lo que importa es que entre mis amigos están los desaparecidos más jóvenes y ellos, en cambio, son *hijos* de los desaparecidos. Lo que importa es que en 1973, los de mi generación éramos los más jóvenes que estábamos en la calle, mientras que la edad que ellos tenían los excluía del horizonte de posibilidad de la militancia.

Fresán, Forn, Figueras pertenecen a la primera generación de *postdictadura*, en todos los sentidos posibles. Sobre la declaración de Fresán, Andrés Neuman escribe con perspicacia:

[70] Forn, Juan. *Nadar de noche*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1991.

[71] Chiaravalli, Verónica. «Reportaje a Rodrigo Fresán», *La Nación online*, «Cultura», Buenos Aires, 1995, www.literatura.org/Fresan/rfR1.html.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 95 9/5/11 3:04 PM

Más allá de la escéptica ironía […] y de esta declaración de desinterés, es interesante subrayar la simbólica mención —y aceptación de la existencia— de un trauma político, tanto en su vertiente colectiva o nacional como en el aspecto personal o familiar.

Y da de inmediato otro ejemplo:

En otra entrevista de 1992, Fresán y Figueras respondían a una pregunta de Miguel Russo sobre sus diferencias con respecto a los escritores de las generaciones anteriores. La respuesta de Fresán es, de inmediato, el compromiso político; y añade después la voluntad de atender a la historia que se cuenta por encima de las ideas y el testimonio. Figueras, con absoluta transparencia, contrapesa: «La gente puede creer que hago este tipo de literatura porque soy una consecuencia de la dictadura, porque me lavaron el cerebro, pero en realidad hubo un desgajamiento. Yo tenía 13 años cuando el golpe de Estado del 76 y crecí sin saber lo que pasaba. No entendía, pero lo que resultaba claro era que tenía miedo y ese miedo me hizo mierda. Entonces todo lo que hice, desde que pude, lleva esa marca a la inversa. Es decir, probarme que no tengo miedo».[72]

Tal vez por eso David Viñas, en aquel reportaje que comentábamos donde atacaba a los nuevos, entiende rápidamente que él y su generación son blancos de la discusión de escritores como Fresán, y por eso habla contra ellos, no contra las novelas chinas o malayas que con explícito y divertido cinismo defendía *Babel*.

La lógica autodestructiva del espíritu de cuerpo

Empecé a explicar por qué en los autores de Biblioteca del Sur se puede filiar cierto comienzo estético para la NNA, y por qué no se logra esto en las obras de «Shanghai». Pero no respondí una pregunta anterior: ¿por qué fracasó también el proyecto Biblioteca del Sur? ¿Por qué dejó rápidamente de tener éxito de mercado? ¿Por qué terminó perdiendo a sus lectores, si aquella genuina conciencia generacional «de creación y polémica» los estaba seduciendo? ¿Por qué no fue capaz de fundar una legitimidad y un linaje para la literatura que estaba surgiendo, y sacarla de la oscuridad, librarla de penar luego más de diez años, de hacerse y publicarse en el anonimato hasta hace muy poco, e incluso, en muchos casos, hoy todavía? Hemos hablado de la incongruencia de su línea editorial. ¿A qué se debió?

[72] Neuman, Andrés. «La narrativa breve en la Argentina después de 1983: ¿Hay política después del cuento?», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 711, 2006, Madrid..

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 96 9/5/11 3:04 PM

Responder estas preguntas es entender, una vez más, hasta dónde la lógica menemizada del «sálvese quien pueda» obnubila a los que la comparten, sin ver que atenta contra sus anhelados objetivos. Mi hipótesis es que los escritores perjudican incluso sus más vanidosas metas cuando optan por integrar grupos cerrados con espíritu de cuerpo, se trenzan en enemistades corporativas y celosos atesoramientos de lugares y poder. Si el éxito de Biblioteca del Sur se hubiera podido mantener, hoy la literatura argentina de postdictadura hecha por escritores de cualquier edad estaría probablemente en otro lugar nacional e internacional. Una literatura significativa no se hace sin lectores y sin presencia en el mercado. Es cierto que el mercado no garantiza que la literatura sea buena, pero su inexistencia sí garantiza que, por buena que sea, su influjo nazca y muera a lo sumo en un centenar de especialistas.

Biblioteca del Sur tenía esto muy claro, pero fracasó porque fue incapaz de abrir el juego a muchos más autores nuevos. Y no porque no los hubiera, a juzgar por la poco usual cantidad de escritores y escritoras significativos que escribían en los primeros años de los 90 y aparecieron con inmenso esfuerzo y sin repercusión, durante estos dieciocho años que mientras escribo nos separan del nacimiento de esta colección.

Igual que el «grupo Shanghai» de *Babel*, el «grupo» de autores jóvenes y mediáticos de Biblioteca del Sur repitió la organización de *banda de amigos varones, exclusiva y cerrada*, a la que el editor dejaba o no entrar. El testimonio de Cecilia Szperling es significativo:

> Mis textos se los mandé a Fresán porque pensé que si yo había conectado con su literatura, él iba a conectar con la mía, y él los publicó en *Página/30*, y en «Verano/12», una sección de ficción del diario *Página/12*. Después seguro leí *Nadar de noche*, creo que me gustó en ese momento, aunque no se quedó grabado como Fresán o Rejtman. Junté mis cuentos y se los llevé a Juan Forn para Biblioteca del Sur. Me dijo que «les faltaba». Había algo de club de muchachos en esa colección.[73]

Los nuevos posibles y casi todas las nuevas fueron dejados afuera, por un lado, por la lógica de la camarilla, en la cual lo que valían eran los contactos, las simpatías y la amistad; por el otro, por la mecánica del Premio Planeta-Biblioteca del Sur, que a la hora de galardonar, filtraba todo lo que no creía vendible, utilizando criterios trillados ya desde la misma convocatoria, como el rechazo a los cuentos, y otros que operaban de hecho: exclusión de ciertos estilos y temáticas, y sobre todo de nombres que nadie conociera: el concurso literario buscaba una obra de un autor o tema que vendiera, una para la cual el premio fuera una «inmejorable plataforma de lanzamiento».

[73] Entrevista a Cecilia Szperling, 29 de abril de 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 97 9/5/11 3:04 PM

Paradójicamente, ya lo dijimos, la colección se había catapultado a la fama con libros de cuentos de autores ignotos, pero las grandes empresas prefieren no insistir en los gestos audaces. Esa actitud no ha cambiado demasiado, lo que es bastante comprensible, sobre todo cuando el sello pertenece a un gran grupo editorial internacional al que hay que rendir cuentas de las «aventuras» y convencer de que permanecer en el país sigue siendo un negocio razonable. Lo que sí ha cambiado es la lógica de los grupos literarios cerrados que reparten privilegios entre amigos, algo que nada tiene que ver con que las editoriales sean grandes empresas del mercado. En efecto, aquella modalidad de reunión (y la contraproducente soledad a la que iba condenando tanto a los pequeños grupos como a los autores o autoras que no lograban integrarlos) cambió radicalmente para los escritores jóvenes argentinos con el despertar del movimiento de la NNA, en el clima posterior al 19-20 de diciembre de 2001. Recién allí (aunque reaparezca, ojalá fugazmente, en casos aislados) la norma sistémica no será la de las camarillas que tanto daño hicieron a los propios intereses de quienes las integraban, en un momento en el que la tarea hubiera debido pasar por reconstruir un mercado de lectores para la literatura argentina. En aquellos oscuros comienzos de los años 90, cuando la inmensa frivolidad del menemismo alentaba el desinterés por la cultura, fortalecer el mercado que asombrosamente habían conseguido hacer surgir algunos libros de Biblioteca del Sur hubiera sido una meta deseable, la más urgente: construir lectores de postdictadura, lectores para los cuales los libros no remitieran al terror y la nostalgia.

Ésa fue la importante empresa que Biblioteca del Sur comenzó y dejó trunca; fueron los jóvenes quienes, sobre todo, compraron esas obras y encontraron ahí la posibilidad de pensar un desencanto y un dolor que habían heredado sin beneficio de inventario. Pero tres o cuatro nombres que habían escrito tres o cuatro libros no alcanzaban para sostener el ritmo de producción que se precisaba para fidelizar compradores. Biblioteca del Sur había insinuado una política cultural nueva que no era capaz de sostener porque no tenía una concepción de la producción literaria como colaboración y apertura. Por eso, acudió a opciones poco felices. En lugar de incorporar más nuevos, reeditó la obra completa de Manuel Mujica Lainez. Éste no es un juicio de valor pero una colección no se construye sólo con los gustos o los amigos de un director editorial. Y por otra parte, mis gustos, los de Forn o los de cualquier crítico son lo menos importante cuando se habla de arte. Es mucho más importante pensar una línea editorial donde el objetivo pase no por reflejar exclusivamente las preferencias literarias sino por restituir a la literatura su penetración social. Poner antes que nada el rol de guardián de un «buen gusto» cuya validez es, en última instancia, imposible de demostrar no es lo mejor para la literatura, si pensamos que buena parte de las obras más importantes de la historia del arte no fueron comprendidas por la crítica que les fue contemporánea.

Hay que reconocer, de todos modos, que a Forn no lo ayudaron los tiempos. Eran épocas en que la idea de agrupación y fuerza colectiva se había

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 98 9/5/11 3:04 PM

desdibujado por completo y recién retorna después de 2001, ante el cambio de situación política. Aunque mi alumno Tomás Gershanik propone una explicación distinta para esta forma de irrupción que hoy caracteriza a la NNA. Según él, se debe al auge de Internet, los blogs, las wikis, las refinadas posibilidades tecnológicas de la llamada Web 2.0. Eso ha traído una literatura en donde «la cooperación, la acción colectiva y las complejas interdependencias juegan un rol importante». Gershanik explica las herramientas que estimulan lo que llama narrativa «colaborativa» (creativa en colaboración). Su explicación se centra en el cambio tecnológico y no en el factor político o literario.[74] No creo que se oponga a mi hipótesis, sí que le aporta un factor material objetivo que funciona como condición de posibilidad.

[74] En su monografía «Literatura VIRAL: nuevas formas de distribución», Cf. Gershanik, Tomás Alfredo. «Literatura VIRAL: nuevas formas de distribución», mímeo, Buenos Aires, 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 99 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 3

El oscuro parto de la NNA

¿Qué era *Historia argentina*, de Rodrigo Fresán? Un conjunto de relatos nada realistas (más bien paródicos, farsescos, voluntariamente caricaturescos), unidos, precisamente, por la voluntad provocativa y políticamente incorrecta de revisar la historia reciente nacional.

La Historia argentina *que el setentismo no quería escuchar*

Como si hubiera una guerra sin ética,
como si no hubieras pedido el orden,
como si el orden burgués. Como si este
dolor, esta incertidumbre, esta voz sin médula
no hubieran sido pensadas, masticadas y documentadas
en cientos de escritos de la máquina, del
movimiento, de la juventud, del partido, del frente
de la tendencia y del partido, como si eso que soñamos,
como si esa voz que limpia, no también ardiera…
Como si ardiera todo lo que no fuera silencio…
Como si eso que ardía, como, como, como…
Como si eso que soñaron los otros,
como si eso que soñamos nosotros,
como esto, que contiene dolor,
como esto, que no contiene dolor,
como si no hubiera instancias, como si no
hubiera habido instancias, como si no
hubieran sido pensadas, como si no
hubiera habido instancias, ni discursos
ni guerra, ni orden, ni ley, ni sangre,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 100 9/5/11 3:04 PM

ni guerrilla, ni espías, ni infiltrados, ni delatores,
ni documentos, ni filtraciones, ni niveles,
ni uniformes, ni condecoraciones, ni muertos.

Santiago Llach (1972), *Aramburu* (2008)

Como si no… Los de Fresán eran cuentos a menudo sobrecargados de reflexiones metaliterarias a la manera de «Shanghai», aunque la crítica mimada por «Shanghai» no les otorgara *carnet* de pertenencia. *Historia argentina* tiene mucho de esa estética pero, a diferencia de los libros que Guebel, Pauls o Bizzio publicaban entonces, allí la política es central. Al libro del escritor argentino joven más exitoso de ese momento nunca se lo podría acusar de «no tematizar la dictadura», como parecía creer David Viñas. Si de algo hablaba (explícitamente, además) era de ésta, aunque lo hiciera de un modo que a las generaciones «militantes» no les gustara.

El viaje interminable por la pampa argentina y la clásica errancia por el desierto, la guerra de Malvinas, los desaparecidos, el comienzo de la democracia, la tortura, San Martín, Lavalle, la política, las frases anquilosadas de la militancia, todo se mezcla con alegría postmoderna en *Historia argentina*, con la cultura de masas, la tecnología, Hollywood, la brutal explotación de clases, la hipocresía familiar, la literatura o el rocanrol. La apuesta es iconoclasta y cínica, los títulos de los cuentos contienen a veces chistes de una insolencia feroz. «El asalto a las instituciones», por ejemplo, transcurre el 24 de marzo pero «la institución» es la virginidad de una niña: un padre de familia inicia sexualmente a una adolescente, en vez de comunicarle que los militares acaban de secuestrar a sus padres. Dice, por ejemplo: «le abrí las piernas mientras al fondo se oían marchitas militares en cadena nacional».[1] Muchos cuentos insisten en irritar con negras humoradas: un torturador se apoda Cable Pelado, un soldado malvinense ve a un gurkha y quiere pedirle un autógrafo, una muchacha se ríe mientras cuenta que su hermana fue secuestrada por la dictadura y, tal vez para imitar ese destino, juega al sexo sadomasoquista con su amigo.

Historia argentina entabló una discusión nueva, necesaria y autoconsciente contra el discurso políticamente correcto de la izquierda, contra las entonaciones solemnes y crispadas de la literatura «comprometida» y sus verdades reificadas e indiscutibles. Un diálogo irónico, audaz y provocativamente festivo, en mi opinión a veces superficial y autocomplaciente, con excepción de «El aprendiz de brujo», primer cuento de la colección, cuya metáfora remite dolorosamente a los precios por *hacer*, por comprometerse en la acción (es decir, a algo que pronto explicaremos: el tabú del enfrentamiento). En ese relato, la «fiesta» es oscuro sarcasmo, rabia que late debajo del delirio, y hay

[1] Fresán, Rodrigo. «El asalto a las instituciones», en su *Historia argentina*, Buenos Aires, Tusquets, 1998.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 101 9/5/11 3:04 PM

una incorrección política que, más que otra cosa, es genuino dolor y denuncia de la hipocresía reinante. Es innegable que en *Historia argentina* hay un principio, una obra capaz de construir nuevos lectores:

> A fines de los ochenta yo era bailarina, estudiaba teatro y había actuado en un par de obras y cortos. Nada que ver con la literatura. Alguna vez había hojeado *Babel*, me había gustado, pero me resultaba algo completamente ajeno a mi esfera de intereses. Tengo el recuerdo de ir leyendo en el colectivo el cuento «El aprendiz de brujo» de Rodrigo Fresán. Iba leyendo y riéndome sola. Debía tener veintipico.[2]

El testimonio es de la escritora Cecilia Szperling y creo que es representativo, ella es una de los tantos de su edad que disfrutaron del libro. ¿Qué es lo que está en la «esfera de intereses» de su generación? Creo que la NNA debe a *Historia argentina* la primera ficcionalización *con perspectiva generacional propia* de la historia bien reciente, la primera voz narrativa no ventriloquizada por la generación militante, el primer texto no travesti:

> El concepto de travestismo generacional surgió a partir de distintos materiales: literatura, películas, columnas periodísticas, programas de radio. En la representación que muchas producciones ficcionales hacen de los jóvenes de los 80 o 90, hay una *impostación*. Donde debería haber preguntas, el narrador adulto —orientado por el horizonte de evaluaciones de los jóvenes de los 70— *ventriloquiza* sus certezas: es el caso de Martín, el adolescente protagonista de *El viaje*, de Fernando Solanas, que recorre Latinoamérica en bicicleta. La búsqueda del padre dirige sólo aparentemente los movimientos de este personaje: es que el padre está presente todo el tiempo, en realidad, en la mirada del adolescente, travestida con los valores de una generación a la que no pertenece.[3]

Así definíamos lo que llamamos «travestismo generacional» los integrantes del seminario P.E.N.C.A. en 1994. El grupo elaboró un prólogo que ya fue citado y al que pertenece este fragmento; como dije, estaba constituido por gente de muy distintas edades. He mencionado sus nombres en el prefacio, me gustaría subrayar que el menor entre nosotros no había entrado a la veintena cuando empezamos a trabajar, y el mayor cumplió cincuenta años mientras el grupo funcionaba. El travestismo generacional es una de nuestras conclusiones para mí más productivas, hoy evidentes (no entonces), cuando no vimos, salvo confusamente (posiblemente por prejuicios académicos) que si éste estaba

[2] Entrevista a Cecilia Szperling, 29 de abril de 2009.
[3] Mímeo. Fragmento de «¿Por algo será?», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 102 9/5/11 3:04 PM

quebrándose, la ruptura provenía antes que nada de un libro como *Historia argentina*. Para eludirlo, Fresán acudía a la libertad creativa disparatada que ya había inaugurado César Aira.

Pero Aira, prudentemente, nunca se metió con la represión del 76. En general, el autor se ha cuidado mucho de trabajar literariamente con temas realmente conflictivos. Incluso cuando ficcionalizó una villa y personajes cartoneros, lo hizo con despreocupada y alegre liviandad, y en 2001, cuando el interés por el tema estaba a la orden del día.[4] Pero en 1991 la realidad social contemporánea, liviana o densamente representada, era completamente ajena al mundo de Aira, quien había ficcionalizado el siglo XIX (*Moreira*, 1975, *Ema la cautiva*, 1981, *La liebre*, 1991), el siglo XVIII europeo (*Canto castrato*, 1984), China como exotismo intemporal (*Una novela china*, 1987), los comienzos del XX en una pampa lejana (*El bautismo*, 1991), nunca un acontecimiento político reciente (su única obra que transcurría en algo parecido a la actualidad, *Los fantasmas*, de 1990, lo eludía con prudencia).[5] Fresán subió mucho la apuesta de Aira porque agregó, además de brutal y consciente incorrección política, un sarcasmo doloroso, por momentos iracundo (ausente en el otro, que es voluntariamente frío).

La primera mirada del trauma de la dictadura y la derrota, con ojos propios de una nueva generación, aparece entonces en una obra seguramente desprolija, por momentos verborrágica, incontinente y pretenciosa, a veces frívola. Y sin embargo, todavía hoy irritante. Su entonación generacional fue evidentemente reconocida, no por mí —aunque permítaseme repetir que ya entonces me impresionó mucho «El aprendiz de brujo»— sino por quienes debían movilizarse con ella. Como evidencia, una vez más, el testimonio de Szperling:

> Si tengo que ser sincera, «El aprendiz de brujo» fue el cuento de Fresán que me impactó muchísimo y dejó una gran huella en mí. Recuerdo cómo hablaba de la influencia de Disney en los niños, y su humor desopilante y psicodélico. De *Historia argentina* recuerdo también una escena genial, cuando él cuenta que sus padres lo llevaban a las reuniones de adultos y lo dejaban tirado en la habitación de los sacos y carteras. Esa imagen del adulto comprometido en su vida y descomprometido con su hijo me resultó un hallazgo.[6]

[4] Aira, César. *La villa*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

[5] Aira, César. *Moreira*, Buenos Aires, Achával Solo, 1975; *Ema la cautiva*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1981; *La liebre*, Buenos Aires, Emecé, 1991; *Una novela china*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1987; *El bautismo*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991; *Los fantasmas*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1990.

[6] Entrevista a Cecilia Szperling, 29 de abril de 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 103 9/5/11 3:04 PM

Volveremos a esta contradicción que denuncian varios hijos de los años 70: el frecuente compromiso político de sus padres para construir un futuro «para todos», que sin embargo excluía a ellos, sus hijos, pese a que eran el futuro más inmediato y posible de construir. Por ahora, subrayemos que la estrecha relación de la prosa de Fresán con lo innovador de su tiempo es algo que sólo puede descubrir un compañero de generación, o un crítico que no tiene prejuicios, como Sassi, tal vez, porque, al ser menor que Fresán, pertenece él mismo a los adolescentes que leían Biblioteca del Sur, y puede observar sin respeto el mito de narrativistas versus experimentalistas (o mercado versus academia), que construyeron investigadores universitarios anteriores. El trabajo de Sassi, ya mencionado, me ayuda hoy a consolidar intuiciones que tuve durante los años 90; y me obliga a releer *Historia argentina*, por ejemplo cuando afirma que Fresán «por esa época abría caminos no menos novedosos en la narrativa nacional», o subraya que es él «el más consecuente con el predicamento posmo» (supuestamente típico de *Babel*).[7]

Yo diría que el humor negro y la libertad tan poco políticamente correcta con que Carlos Gamerro ficcionaliza la lucha armada en *La aventura de los bustos de Eva*, o el vínculo pasional entre un represor de campo de concentración y su prisionera, en *Las Islas*, y sobre todo el bizarro producto de su relación —dos niñas mogólicas llamadas Malvina y Soledad—,[8] también encuentran en Fresán un linaje, esto más allá de mi gusto, de las intenciones u opiniones de Gamerro, o incluso de si leyó *Historia argentina*. Porque se sabe que en el devenir literario no importan necesariamente las intenciones conscientes, y mucho menos las jerarquías que el gusto de la crítica pueda proponer. Como dice Yuri Tinianov, la serie de obras literarias va deviniendo en diálogos y remisiones entre ellas, y de ellas con otras series estéticas y sociales. Si observamos la serie narrativa de escritores de postdictadura, ciertas libertades que Fresán conquista en 1991 reverberan hasta hoy.

Aunque es obvio, hay que subrayar que la mirada de Fresán no tenía nada que ver ni con el discurso derechista que defendía el genocidio de la dictadura, ni con el enfoque voluntariamente ajeno al problema que, desde «Shanghai» y lecturas postmodernas del formalismo ruso o el postestructuralismo francés, o lecturas ahistóricas de Adorno (su defensa de vanguardias en el contexto europeo de casi un siglo atrás), castigaba toda falta de autonomía en la conciencia artística, entendiendo erróneamente que la autonomía del arte suponía una renuncia a cualquier «ingenua» pretensión de referirse a la realidad histórico-social (como si no fuera igualmente «ingenuo» creer que es posible decodificar un signo sin referir de algún

[7] Sassi, Hernán. «A pesar de Shanghai, a pesar de *Babel*», *op. cit.*

[8] Gamerro, Carlos. *Las Islas*, *op. cit.*; *La aventura de los bustos de Eva*, Buenos Aires, Norma, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 104 9/5/11 3:04 PM

modo a ella, y jugar entonces a que eludirla, negarla, no es una toma de partido político).

El discurso literario de Rodrigo Fresán tampoco se parecía a las provocaciones contra el compromiso político que hacía la revista *Babel*. Ellos afirmaban una preceptiva literaria que prohibía la tematización de la política y la expresaron en una frase muy escandalosa, que se hizo fugazmente célebre en el campo intelectual: «La sangre derramada sólo sirve para hacer morcillas». La pronunciaron en un encuentro público donde polemizaron con escritores de la generación de militancia, quienes exigían una literatura argentina comprometida, que honrara a las víctimas de la represión, y aludieron a «la sangre derramada».[9] Fresán, en todo caso, no la honraba, pero tematizaba obsesivamente su enojo de retoño de esas víctimas, hablaba de las huellas de la sangre derramada sobre su carne de hijo. Nada tenía que ver su propuesta literaria con esa posición, que, de modo más académico y menos provocativo, acababa de plasmar Martín Caparrós, cuando en nombre de «Shanghai» escribió que había que «azuzar la mirada» y escribir sin intenciones de verosimilitud sobre la China Imperial o el Antiguo Egipto, «porque no hay adónde ir».[10]

Fresán no azuzaba la mirada hacia lo lejano sino hacia el pasado inmediato y hacia la Argentina hipócrita del aquí y ahora. Aunque lo acusaron de no comprometerse, pocas obras asumieron semejante riesgo y se comprometieron así con la más dura realidad nacional. Sin embargo, lo suyo tampoco se parecía en nada al discurso comprometido izquierdista que la generación «de poder y predominio» esperaba encontrar en los jóvenes. Molestó por eso al *establishment* intelectual que se consideraba intensamente politizado, y también molestó, por incómodo, al que prefería los modos indirectos sofisticados de pseudopolitización que permitía el postestructuralismo, aunque, en realidad, pocos de todos ellos lo leyeron: [11] la crítica en general se rehúsa a

[9] No conservo los datos exactos de la mesa redonda en la que Alan Pauls o Daniel Guebel (no recuerdo cuál de los dos) pronunció esa frase. Recuerdo sí que transcurrió entre 1984 y 1986, lapso en el que hubo otros encuentros entre ellos y escritores politizados, donde se confrontaron una y otra vez los mismos argumentos (uno, por ejemplo, fue en el Centro Cultural Ricardo Rojas, con la participación de Sylvia Iparraguirre y Alan Pauls, quienes disintieron).

[10] Caparrós, Martín. «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *op. cit.*

[11] No es objetivo de este trabajo realizar un mapa de los sectores diversos de la carrera de Letras de la UBA en ese momento, ni estoy en condiciones de hacerlo con seriedad. Yo ya trabajaba entonces allí y hablo a partir de mi experiencia y percepción. Las dos posiciones coexistían pacíficamente, aunque existía entre ellas mutua desconfianza. El profesor David Viñas y quienes trabajaban con él parecían pertenecer a un sector más militante, mientras que el profesor Jorge Panesi y otros se identificaban más con las posiciones filosóficamente revulsivas del postestructuralismo. No era un enfrentamiento frontal, ni siquiera tan claro. A veces las dos posiciones combatían incluso adentro de una misma persona (creo que ése era también mi caso). Pero la discusión latía sordamente y a veces se expresaba en alusiones irónicas: los

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 105 9/5/11 3:04 PM

leer un libro que se impone en el mercado sin su bendición previa. Hay que esperar que un crítico distante de aquellas antiguas disputas por el reconocimiento y el poder en el campo intelectual, alguien de una generación más joven (también probable lector de libros de Biblioteca del Sur cuando, con catorce años, abandonó la Argentina en 1991 para instalarse con sus padres en España), escriba sobre los escritores de la primera camada de postdictadura y precise la importancia central de la política en sus obras. Ahí está el artículo de Andrés Neuman, hoy narrador internacionalmente consagrado, quien, como dije, subraya la presencia del trauma político como algo que estos libros trabajan con conciencia:

> Tenemos, pues, un primer perfil generacional relacionado con el rechazo del testimonialismo y con un cierto afán de alcanzar o participar de una identidad posmoderna. Así la llamada —un tanto siniestramente— *cría del Proceso* reaccionó, de forma instintiva, por oposición a su estigma: tendiendo a negar los posibles contenidos políticos de sus obras y escondiendo sus huellas y cicatrices. Lo cual originaría frecuentes lecturas simplistas de sus textos, y unas polémicas en cierta medida falaces, fruto más de la imagen o el discurso público de estos escritores que de un análisis atento de sus textos. Creo que, por debajo de sus actitudes y de la superficie muchas veces elusiva de los relatos, es posible rastrear una intensa memoria social y una conciencia histórica muy concreta.[12]

Esta cita merece, además, un comentario que me permite plantear algo que luego se verá operar en la NNA. Detengámonos en cómo entiende Neuman la expresión «cría del Proceso». Hay ahí una marca generacional por lo menos conmovedora: Neuman escribe a comienzos del siglo XXI y nació en plena dictadura (1977), no sabe que ésa fue la metáfora que los propios militares eligieron, en su momento de gloria, para imaginar una continuidad democrática para su fuerza política de facto. La «cría del Proceso» no nació como una alusión siniestra o despectiva contra la primera generación de postdictadura sino como expresión de la esperanza que tenían los dictadores asesinos de continuar

---

«postestructuralistas» insinuaban que la otra postura era ingenua, simplista o pasada de moda; los «comprometidos», que los otros eran objetivamente reaccionarios y su rebeldía de escritorio despolitizaba. De todos modos, las fronteras eran muy lábiles y no se atacaban demasiado: se compartían algunos ayudantes de cátedra y ciertas bibliografías; además, la negociación y las alianzas constantes que exige el gobierno de la universidad sobrepasaban fácilmente cualquier división por principios políticos profundos. Por otra parte, los dos sectores se definían como rebeldes y revulsivos. La izquierda (de la que yo también formo parte) es la ideología «oficial» en la Facultad de Filosofía y Letras.

[12] Neuman, Andrés. «La narrativa breve en Argentina desde 1983: ¿hay política después del cuento?», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 106 9/5/11 3:04 PM

en el poder cuando dieran elecciones. Era la imagen que aludía a su frustrado deseo de crear un partido político que los representara en democracia.

Sin embargo, el joven que pertenece a la generación mil veces acusada por sus mayores de «tener el cerebro lavado» entiende la frase como destinada a él o a cualquier otra persona que fue joven después de la generación militante, y registra lo siniestro de esta caracterización. Creo que su «error» es en realidad un lapsus, un síntoma social del que no es responsable: no es él la «cría del Proceso». El gobierno militar sí tuvo éxito en su proyecto y la «cría del Proceso» son de hecho los adultos mayores que el joven Neuman, los que organizaron esta democracia de la derrota al mismo tiempo que proyectaban en sus hijos la acusación.

Sus hijos: la biografía misma de Rodrigo Fresán está signada por la política. No pertenece a una generación de postdictadura por mera cronología sino por dolor y experiencia que marcan su voz literaria, la de un *hijo* rebelde hacia sus padres rebeldes, un hijo de militantes. Esto que él menciona a menudo en las entrevistas se lee hasta hoy en su narrativa, cuyo enojo reivindicativo contra los «malos padres» de izquierda, o bohemios, no siempre es artísticamente beneficioso. Tematizando el mismo problema o uno similar, otros escritores han hecho cosas muy interesantes,[13] a Fresán a veces el enojo no lo ayuda.

Veamos un ejemplo: Peter Hook, narrador personaje de su novela *Jardines de Kensington*, es hijo de padres británicos que fueron famosos artistas, protagonistas centrales de la cultura de los *swinging sixties* y sus rupturas psicodélicas, sexuales, ideológicas y estéticas.[14] Aunque está ambientada en Inglaterra, de donde Hook es oriundo, y Fresán, para construir su voz, se preocupa excesivamente por disimular que la mirada autoral es extranjera (lo cual sobrecarga la narración de citas culturales europeizantes, señalando una vez más que, como diría Borges, sólo un escritor que no es árabe pondría camellos en su obra), la novela está atravesada por varias de las manchas temáticas que, como se verá más tarde, definen a mi juicio a la NNA, al menos si la leemos en relación con el trauma de la dictadura: la presencia de dos hermanos, uno de los cuales es inimitable y está muerto, la aparición insistente del campo temático de lo fantasmal, el desencanto.

La obra gira alrededor de la profunda herida subjetiva que sufre Peter Hook porque es el sobreviviente equivocado, el hermano que sus padres no habrían elegido que viviera, si hubieran podido decidir cuál moría. Este dolor

[13] Por ejemplo Félix Bruzzone en *76* (Buenos Aires, Hojas de Tamarisco, 2008), Laura Alcoba en *La casa de los conejos* (Buenos Aires, Edhasa, 2008), Gonzalo Garcés en *El futuro* (Buenos Aires, Seix Barral, 2003), Lucía Puenzo en *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (Buenos Aires, Interzona, 2007) o Pola Oloixarac en *Las teorías salvajes* (Buenos Aires, Entropía, 2009). Volveremos a esto.

[14] Fresán, Rodrigo. *Jardines de Kensington*, Barcelona, Mondadori, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 107 9/5/11 3:04 PM

se transforma en rabia contra el pasado de proyectos e ideales que el libro intenta mostrar demodés, confrontándolos con enumeraciones de cultura *cool* actual. Sin embargo, este pasado obtura la escritura misma porque ella, más que atreverse a discutirlo, tan sólo lo injuria.

Un ejemplo es el siguiente fragmento, en el que en lugar de una crítica aguda, implacable o insolente, el narrador único de la novela sólo puede expresar simple, superficial descalificación:

> Así que me despedí de los ejecutivos de la discográfica. Uno de ellos me comentó, con orgullo famélico, si sabía que en el metraje descartado y recientemente descubierto del film *A Hard Day's Night* hay una breve escena donde aparezco yo, casi de bebé, junto a Phil Collins. Entonces experimenté el horror de comprender que para algunos mi infancia formaba parte de una nueva aventura arqueológica o de una vieja maldición dedicada a todo aquel que profanara el sepulcro. Le dije que no recordaba nada de eso, corté con el pretexto de una cita o una llamada entrando por la otra línea, y bajé a los sótanos de Neverland a buscar las cintas de *Lost Boy Baco's Broken Hearted Requiem & Lisergic Funeral Parlor Inc.* Nunca las había oído. Estaba seguro de que serían algo triste. Malísimas y vulgares y fáciles como sólo pueden ser y pudieron haber sido todos esos gestos revolucionarios de entonces: cambiar el blanco por el negro y el arriba por el abajo y la guerra por la paz y el Chanel por el patchouli.

Es innegable el humor irónico y desgarrado en el título de la cinta (Baco es el hermano muerto del narrador), o la pertinencia de la metáfora de Peter Pan a lo largo de toda una novela que, precisamente, habla un hijo eterno que (además de llamarse Hook, igual que el archienemigo del niño que no quiere crecer) no logra salir de Neverland, tierra que acá no es el espacio de la libre imaginación, sino la cárcel del pasado de sus padres (¿el último espacio con libertad de imaginar que se permitió la humanidad hasta hoy?). Pero el libro insiste constantemente en un error del que este fragmento es muestra. Al intentar condenar en bloque los movimientos revolucionarios de los años 60 por sus discursos supuestamente «malísimos, vulgares y fáciles», acude a idéntica vulgaridad y facilidad: el entusiasmo *cool* con el que enumera anécdotas de famosos, la pretenciosa trivialidad de sus largas reflexiones, el despliegue reiterativo de citas de autoridad no son más «profundos» que lo que cree criticar y define banalmente como «cambiar el blanco por el negro», etc. *Jardines de Kensington* reniega de pensar el pasado propio y se entrega a una insustancial búsqueda de uno ajeno y reificado (la vida de James Barrie, autor de *Peter Pan*, que se relata en biografía sumaria, sin entusiasmo ni profundidad).

Pero sobre todo llama la atención la necesidad de certeza que hay en la cita que hemos transcripto: «*como sólo pueden ser y pudieron haber sido todos* esos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 108 9/5/11 3:04 PM

gestos revolucionarios de entonces», dice el personaje con compacta seguridad y ninguna otra voz, ningún hecho, la pone en duda en el libro. Tanta certeza nunca hace bien a la literatura, y más cuando, para completarla, la propia ficción elimina cualquier posibilidad de diálogo ya que, sintomáticamente, Peter Hook *no escucha* las cintas de la grabación que bajó a buscar al sótano: «y una vez que las hube encontrado otra vez, preferí no oírlas». Escrito lo cual, el libro cambia livianamente de tema para siempre.

Volvamos a *Historia argentina*: sin duda fue su obsesionada insolencia política (no su apoliticismo) una razón clave de su éxito entre los jóvenes. El desarmado y castigado campo intelectual argentino no concibió entonces que algo se estuviera inaugurando. Los más jóvenes de la academia carecíamos de una mirada demasiado propia; después de todo nos dirigían nuestros admirados, y entrados en años, compañeros de generación, y para entender *Historia argentina*, además de leer el libro (cosa que pocos hicimos), hubiéramos debido admitir lo que de ningún modo queríamos: *que era posible otra forma de ser sensible a nuestra realidad histórica y social*, una diferente de la que habíamos abrazado apasionadamente en el pasado.

Pensemos el relato «El aprendiz de brujo»: la denuncia de la hipocresía social alrededor de los desaparecidos es muy potente pero además, en la obsesión del narrador por la fábula de la película *Fantasía*, donde Mickey aprende que actuar es peligroso, que la acción trae represalias terribles, yo leí ya entonces una verdad ajena a mi ideología generacional (que propugnaba la intervención y la militancia), pero visceral para quienes llegaron a la mirada política no *antes* sino *después* de que la desaparición, tortura y muerte irrumpió como horizonte fatal de toda acción. El cuento era una producción (artística, lúcida, dolorosa) del tabú del enfrentamiento que atravesaba la sociedad argentina.

Hoy pareciera que hay escasa crítica realmente dispuesta a *leer* estas obras, pero sigue habiendo mucha dispuesta a condenarlas. Todavía en el año 2002, Sylvia Saítta, erudita estudiosa de literatura argentina del siglo XX y muy valiosa docente de la carrera de Letras de la UBA (quien además fue la primera en hacer entrar a la academia, por propia iniciativa, la nueva narrativa argentina, al dictar en 2003 un recordado seminario sobre obras argentinas actuales, en la Facultad de Filosofía y Letras), publicó un artículo sobre el corpus que nos ocupa donde continúa con la trillada antinomia literatura-mercado; en ella, asombrosamente, Rodrigo Fresán sigue congelado en el mismo lugar que la academia le asignó más de diez años atrás, cuando tuvo la «desgracia» de permanecer seis meses en la lista de *bestsellers*. Saítta escribe:

> El corte [en la literatura argentina actual] ya no pasaría entonces por una posición determinada respecto de la obra de Borges, sino por los vínculos que esos textos entablan —o buscan entablar— con el mercado o en contra de él. Habría así dos grandes zonas dentro de la literatura

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 109 9/5/11 3:04 PM

argentina de hoy: una que se ubica a sí misma en estrecha —y en algunos casos única— vinculación con el mercado y los medios masivos, por un lado; otra que se piensa, en cambio, de espaldas a los criterios de legitimación de la industria cultural o el bestsellerismo y circula por carriles casi secretos.
Escribir para el mercado: ésta parecería ser la consigna de una franja importante de la narrativa argentina actual. […] Éste es el caso de […] las novelas de Rodrigo Fresán, textos literarios cuya prosa bordea peligrosamente los límites del discurso llano e informativo de cierto periodismo cultural.[15]

Describir la prosa de Fresán como «discurso llano e informativo de cierto periodismo cultural» es tan insostenible como afirmar (igual que Viñas en 1993) que en la nueva narrativa no se tematiza la dictadura. Y la observación abre una vez más la pregunta incómoda: ¿Saítta ha leído realmente eso acerca de lo que se permite opinar? Porque se puede acusar de muchas cosas a libros como *Historia argentina*, *Vidas de santos* o *Jardines de Kensington*, pero *nunca* se los puede acusar de manejarse con el «discurso llano e informativo de cierto periodismo cultural». Al contrario, salvo por la inclusión brutal y cínica de la realidad política o la historia social, la propuesta de Fresán, como afirma Sassi, coincide con la experimentación, la metatextualidad, la parodia y el subrayado infinito del artificio ficcional que supuestamente «da la espalda al mercado». Bien o mal, su escritura remite constantemente a otros textos —literarios, musicales, pictóricos, cinematográficos—, reflexiona con obsesión sobre la literatura, representa el proceso de escritura, enrarece la representación, apela a todos los procedimientos que Saítta y muchos críticos consideran necesaria rebeldía contra la lectura «fácil» que «pediría» el mercado (pero evidentemente no pide siempre lo mismo, porque *Historia argentina* fue *bestseller*).

La prosa de Fresán a veces puede resultar pretenciosa, refugiada en los gestos de prestigio para tratar de encontrar profundidad, pero jamás «llana e informativa». Cito dos ejemplos típicos de su estilo. El primero, del gran cuento de *Historia argentina*:

Así: como uno de esos barcos que, después de bailar toda la noche con un iceberg al compás de música desarreglada por Mr. Stokowski, descubre que se hunde por entre pasajes disonantes de viento ártico.
Así es.
A veces hasta puedo hilvanar una frase entera con cierta gracia, mis palabras ofrecen una coreografía discernible y, por un tiempo muy limitado, dejo de ser la persona que soy y me convierto en la persona que el resto del mundo querría que fuera.

[15] Saítta, Sylvia. «Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 110 9/5/11 3:04 PM

El segundo, de *Jardines de Kensington*, cuyo procedimiento fundamental, como dije, es la intertextualidad con *Peter Pan* y con la poderosa cultura alternativa de los años 60 en Londres:

> Barrie escribe para olvidar.
> Y yo también, pero no puedo, no me sale bien: cada página que escribo —en mis primeros cuadernos, estos que ahora quemo para que nos den calor en esta larga noche, Keiko Kai— no hace más que fijar aquello que intenté negar durante tantos años y ahora intento hacer desaparecer como un tatuaje […] Nadie me dijo que los recuerdos podían ser tan perfectos, tan claros. […] Barrie, en cambio, escribe recuerdos nuevos. […]
> Por entonces mi padre pasaba por uno de sus cada vez más frecuentes períodos de psicosis estética: a Sebastián «Darjeeling» Compton-Lowe le costaba mantener la postura victoriana y perderse la fiesta psicotrópica donde todos sus amigos flotaban felices en el aire mientras él se obligaba a aprenderse de memoria el *Bleak House* de Charles Dickens con vistas a una posible opereta rock o algo por el estilo. […] Entonces, otoño de 1967, mi padre me llevaba de paseo a Kensington Gardens, donde —bajo el torpe simulacro de profundas conversaciones entre padre e hijo— lo que en realidad hacía era recitar desesperados monólogos generacionales. Ahora, Keiko Kai, yo seré el muñeco que mi padre utiliza para hablar. El muñeco con una voz que no es la suya y, por eso, se atreve a decir lo que nadie se atreve a decirse […]:
> «¿Qué es lo que intento hacer? ¿Qué es lo que no podré hacer nunca? ¿Quién sabe? Una cosa está clara: hemos fracasado.»[16]

Este fragmento donde el famoso músico de los años 60 monologa ante su hijo, entre citas cultas que evito transcribir, sobre el fracaso de su generación, o el anterior, que es el comienzo de «El aprendiz de brujo», muestran el estilo usual de Fresán, que en general renuncia a tramas fuertes y complejas peripecias, exhibe los procesos de construcción y subraya los verosímiles culturales, literarios y ficcionales que construyen las situaciones.

Política, autorreferencialidad y mezcla postmoderna de alta cultura con industria cultural, vacío donde el signo paródico se inscribe sobre otro signo paródico y escupe sobre el realismo social, el testimonio remite a la desazón y al desencanto: así es la *Historia argentina* narrada por la «cría del Proceso».

[16] Fresán, Rodrigo. *Jardines de Kensington*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 111 9/5/11 3:04 PM

El presente que el setentismo no quería ver

el problema no es
ni el punto final
ni la obediencia debida
ni el felices pascuas
ni la casa está en orden
ni la masacre en la tablada
ni haber dicho que las madres
de plaza de mayo
eran desestabilizadoras
ni la economía de guerra
ni llamar héroes de malvinas
a un montón de militares golpistas
ni el pacto de olivos
ni haber ordenado
un pedido de captura internacional
para juan gelman.

el problema es
que hoy murió el padre
de nuestro escepticismo y esa muerte
no nos deja ninguna
esperanza.

Pablo Marchetti (1967), «31 de marzo de 2009»
(*Dialecto pequeño burgués*, 2009)

Hijos del alfonsinismo, hijos del escepticismo: el otro *bestseller* de Biblioteca del Sur fue *Nadar de noche*, de Juan Forn. Salvo uno, «Memorándum Almazán», que se refiere a Malvinas, los cuentos de ese libro no tratan hechos políticos, pero tampoco «azuzan la mirada» hasta la China. Al contrario, Forn no desdeña su contexto, cuenta historias urbanas de jóvenes y treintañeros de clase media acomodada o alta, en la Argentina de los años 90.[17] Encabezadas por el epígrafe de Anthony Burgess que cité, el escepticismo que expresan gana

[17] «"Memorándum Almazán" […] asume la idea menemista de la vida como escalera al éxito para contar que, irónicamente, la culpa llega, inmanejable, y frena la carrera del más promisorio joven trepador, quien, como dice Andrés Neuman, "parece asumir implícitamente una responsabilidad en la masacre de su generación" y pierde su brillante futuro al proteger a un supuesto ex combatiente de Malvinas. El cuento es una *rara avis* en *Nadar de noche*, libro (dice Neuman) "en apariencia ajeno a cualquier problemática social (aunque no a la temperatura ideológica del menemismo imperante)". El relato interesa porque explora en un estrato social de *yuppies* que no se sintió en riesgo (los "chicos de la guerra" fueron mayoritariamente de familias humildes) y percibe allí la culpa como siniestra, inquietante amenaza para sus objetivos conscientes.» Drucaroff, Elsa. «Los libros de la guerra. Malvinas, una mancha temática que aún sangra». *Perfil*, Buenos Aires, 30/3/2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 112 9/5/11 3:04 PM

justificadamente lectores en la generación que entra a la conciencia ciudadana bajo el menemismo. Más que atribuir ese escepticismo (como a menudo hicieron los mayores «progresistas») a la falta de interés por la realidad social, convendría *leer* los cuentos de Forn. Se descubriría entonces que el escepticismo surge como directa consecuencia de observarla, y no de la indiferencia ante el contexto social o de la comodidad *light*.

«No hay nada verdaderamente bueno esperándote en el siglo veintiuno», afirma un personaje de «Video y comida china».[18] Y una adolescente, en «Mañana preocupate de mañana», se inicia ritualmente en la despreocupación trivial solamente cuando entiende que cualquier expectativa positiva es imbécil: «quería dejar de pensar que, apenas tres semanas antes, una inocente mañana de junio, ahí mismo, había creído como una estúpida que tenía por delante un montón de experiencias geniales».[19]

«Hay algo que funciona muy mal allá afuera. Sí; te aseguro. Es esta época. […] Hay algo muy gordo terminando, te aviso, y nosotros ni nos enteramos. Pero está terminando, creeme.» [20]

Así enuncia su monólogo apocalíptico (falsamente profundo y un tanto pretencioso) el joven que aspira cocaína en la fiesta de ricos y famosos en «El borde peligroso de las cosas». Creo que este cuento, precisamente, es un fallido en el libro, y tal vez por eso es el que explicita lo que los otros insinúan con cierta sutileza. Junto con alusiones explícitas a las hiperinflaciones durante el alfonsinismo, la caída del Muro de Berlín, la ingenuidad de los «psicobolches» (neologismo irónico que, en la primera década de la democracia de la derrota, señalaba a los muchachos y muchachas voluntaristas de izquierda de la culta clase media), el relato plantea «la pregunta del millón» para quienes nacen a la conciencia ciudadana en la democracia: «¿por qué, por qué nos tuvo que tocar justo a nosotros este lugar y esta época de mierda para ser jóvenes?»

«Allá afuera», entonces, están la «época de mierda» y el lugar que «nos tuvo que tocar». Afuera de las puertas de la vivienda lujosa donde la farándula y los jóvenes *cool* aspiran cocaína, de los departamentos elegantes donde madres todavía atractivas, de cuidada silueta, conversan con sus hijas jóvenes, bellas, y con sus pequeños nietos encantadores, mientras comen la (entonces más exótica que hoy) comida china entregada por *delivery*, y manejan los palitos con maestría cosmopolita. Los cuentos insisten en un adentro amenazado, cercado por un contexto donde la palabra futuro sólo anuncia desdicha. Éste es el imaginario literario que interpela a los lectores nuevos de los años 90. No el que habla de Labuán, la China o la teoría literaria, no el que «azuza» la mirada sino el que simplemente mira lo que lo rodea. ¿Qué *veía* alguien que tenía los ojos

[18] Forn, Juan. «Video y comida china», en su: *Nadar de noche*, *op. cit.*
[19] Forn, Juan. «Mañana preocupate de mañana», *ibidem*.
[20] Forn, Juan. «El borde peligroso de las cosas», *ibidem*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 113 9/5/11 3:04 PM

abiertos, en un momento así? ¿La conciencia social de las masas? ¿Una izquierda radicalizada y potente, capaz de resistir el embate del capitalismo salvaje? ¿Qué podía llamarse lucidez sino observar el arrollador triunfo del gobierno de Carlos Menem y, sobre todo, de su propuesta de vida y de valores? ¿Qué sino registrar la admiración y el apoyo de la gran mayoría de la población (de los más pobres, de los más ricos, de la clase media), y la incapacidad evidente de la generación militante para proponer un plan viable, para oponer real resistencia —y no eslóganes quejosos o voluntaristas— contra lo que estaba ocurriendo?

El discurso de oposición de las organizaciones de izquierda consistía, en ese momento, tan sólo en decir «no». Era incapaz de articular alternativas consistentes a las propuestas privatizadoras del gobierno, de proponer soluciones de izquierda a los problemas reales que Menem ponía en evidencia. No presentaba un plan económico realmente alternativo al que existía, al que venía continuándose, en los hechos, desde que lo implantara Martínez de Hoz en 1976, apenas recitaba consignas reificadas, todas encabezadas por un no.[21] Carecía de argumentos para contestar las concretas, serias fallas de funcionamiento de las empresas del Estado, que la derecha señalaba. Mientras ésta abrumaba con demostraciones sobre la gravedad de la situación (y las utilizaba como pretexto para legitimar su próximo saqueo del país y despojar a los ciudadanos de la protección del Estado), el progresismo verbalmente radicalizado no tenía otra política que el «no». Su desarme intelectual era bastante comprensible, si se piensa que, en ese entonces, apenas empezaba a reconocer verdades más importantes aún, como que 1983 no era la fecha del aplastamiento popular a la dictadura, sino el comienzo de una democracia que nacía precisamente del *triunfo* del «Proceso» militar, de la devastadora *derrota* del bando popular. Recién estaba admitiendo ese elemental dato de la realidad, ¿podía esperarse que pudiera desenmascarar y combatir la avidez del saqueo neoliberal, proponiendo soluciones para que los teléfonos o los ferrocarriles funcionaran?

¿Qué significaba en ese entonces, para un artista, observar con lucidez su realidad política? ¿Repetir los «no» y los autoengaños que imperaban en la generación anterior «progresista»? Una generación que ocupaba los puestos directivos de las organizaciones de izquierda «combativas», donde no sólo no se articulaba un discurso eficiente sino que, además, había pocos trabajadores, donde los estudiantes que militaban no eran, mayoritariamente (como en los años 60 o 70), los de mayor dedicación y preocupaciones intelectuales, sino los menos dispuestos a reflexionar, estudiar y formarse. Y si en aquellos 70 la estética y las costumbres de la moda militante homenajeaban a la cultura del trabajo —con sus camisas Grafa para obreros, sus alpargatas, ponchos

[21] «No pago de la deuda externa», «No a las privatizaciones»; en 1992 el «no» llegó a construir ucronías, como en la ciencia ficción: hubo pintadas en la calle que decían «No al descubrimiento de América».

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 114 9/5/11 3:04 PM

rurales, su culto a la disciplina, sus hábitos austeros, su intolerancia ante las drogas o los «excesos hedonistas y escapistas» que atribuían al mundo del rock—, en estos 90 la militancia tenía una estética y una filosofía que cada vez se acercaban más a la marginalidad y el lumpenaje, una confusión que hasta hoy gana sus filas y, en general, el imaginario visual de los grupos alternativos y pensantes. Destruida la clase obrera, se apela a la iconicidad lumpen, como si ahí residieran las virtudes revolucionarias.

Si éste era el contexto, ¿por qué abrevar en los discursos de la izquierda hubiera debido seducir a los escritores de la nueva narrativa argentina? ¿Cómo sostener que el progresismo ofrecía saberes profundos y corrosivos sobre la realidad social? Nada decía sobre el deterioro evidente en la educación, por ejemplo, salvo pedir que no se pagara la deuda externa para que hubiera más dinero en el rubro. Nada dijo hasta que el menemismo se apoyó en él para plantear su nefasta Ley Federal. Entonces tampoco reflexionó demasiado: la izquierda gritó «no» y siguió pidiendo «más presupuesto», como si el quebranto de un sistema educativo que fue orgullo de América latina se debiera únicamente a la economía. Nada aportaba para mejorar el desastroso funcionamiento de los servicios públicos. Empezaban los años 90, una impresionante revolución tecnológica advenía y, con ella, nuevas formas de acumulación del capital. ¿Qué alternativa proponía la izquierda, en ese momento crucial, a las políticas monopólicas en el manejo de la fibra óptica, por la cual estaba empezando a pasar absolutamente toda la información del planeta? Es probable que ni siquiera registrara el tema, tan preocupada como estaba en demostrar que la evidencia de «la postmodernidad» era un invento de la burguesía para distraer a los países subdesarrollados.

Esto, sobre los problemas del presente o del futuro inmediato. Respecto del pasado, tan inmediato como en carne viva: ¿cuál era el balance crítico de la izquierda sobre su desempeño en los años 70? ¿Cuál es hoy? Ni siquiera era capaz de reconocer, a comienzos de los 90, *que había accionado*, y entonces angelizaba a las víctimas de la represión, silenciando que su militancia fue en muchos casos armada y no buscó la democracia sino una transformación social revolucionaria.[22] Mientras el progresismo disimulaba su incapacidad para trazar un puente crítico y autocrítico entre pasado y presente, e insistía en reivindicar la memoria como algo casi siempre abstracto, aterrador e incluso ficcional (por ejemplo cuando construía a las víctimas militantes como «inocentes»), la NNA denunciaba con dolor que no había puente alguno:

[22] Este discurso angelizante, que se sistematiza por primera vez en el Prólogo de Ernesto Sabato al *Nunca más*, empezó a cambiar por la acción de la agrupación HIJOS; el cambio se fortaleció durante el kirchnerismo. Sin embargo, fue hegemónico durante varios años, más o menos vergonzantemente. Y el kirchnerismo tampoco habilitó la posibilidad de la libre discusión crítica intergeneracional, aunque mejoró las cosas. Cf. Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 115 9/5/11 3:04 PM

> Tal vez yo esté clínicamente muerto desde hace años, quién sabe […] y lo que veo en momentos así hace que estos veinticinco años de edad no tengan demasiado sentido. Como si le faltaran partes importantes a la historia. Me cansa mucho buscar esas partes que faltan.[23]

Mientras el progresismo impugnaba (como si fuera posible) la postmodernidad y la globalización, los autores de la NNA asumían que había que reflexionar sobre nuevos modos de accionar en un tiempo nuevo:

> Me disgustan las caricaturas de la posmodernidad. […] El presente es el lugar desde el que hablamos todos: resulta imposible dejar de habitar el siglo en que vivimos. Las épocas no se eligen; se procesan. Refutarlas en bloque no tiene nada de ejercicio crítico, sino de salida por la tangente.[24]

¿Qué era «procesar» la realidad en 1991? Semiotizar, como Forn, Fresán, Figueras o Ignacio Apolo (que en 1996 publica *Memoria falsa*) la falta de horizonte; la imposibilidad de entender el atroz pasado reciente y de imaginar un futuro; el estupor, el vacío, la insatisfacción. También era representar la nueva impunidad menemista: la clase dominante vencedora podía darse el lujo de abandonar cualquier hipocresía. Ya no se trataba, como antes, de refutar las denuncias de la izquierda sobre sus intereses espurios, su avidez y su egoísmo, porque el progresismo no la obligaba a tanto; preocupado por disfrazar la derrota y negar los problemas inéditos que le planteaba el presente, no tenía energías para dar un real debate sobre modelos posibles de país en el novísimo escenario tecnológico en globalización.

El muchacho peronista, otro éxito de Biblioteca del Sur, fue ignorado por la crítica académica. Yo tampoco creí entonces que había que leerlo, fueron Sebastián Hernaiz y María Vicens, críticos jóvenes de *El Interpretador*, los que me llevaron, años después, a descubrir esa novela.[25] A su modo, *El muchacho peronista* también podría entenderse como una reflexión sobre la nueva impunidad. Se trata probablemente de una de las mejores novelas de los años 90. Transcurre a comienzos del siglo XX, aunque sus escenas delirantes revelan en filigrana algo del mismo decepcionante presente que rodea a los personajes de Forn. Por ejemplo, ésta:

En un concierto de música clásica, en la sede porteña de la Sociedad Rural Argentina, se pavonean la crema de la diplomacia y la política, los señores más exquisitos de la sociedad, acompañados de sus familias… y el cafishio judío Noé Trauman, fundador —según el mito— de la conocida organización

[23] Fresán, Rodrigo. «El aprendiz de brujo», *op. cit.*
[24] Neuman, Andrés. *El equilibrista*, Barcelona, Acantilado, 2005.
[25] Figueras, Marcelo. *El muchacho peronista*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 116 9/5/11 3:04 PM

de trata de mujeres *Zwi Migdal*. Trauman se pasea entre ellos como el más distinguido y respetado caballero, promete favores a los poderosos, mientras los respetables señores lo presentan a sus mujeres e hijos como si fuera otro gentil aristócrata. La escena es, desde luego, históricamente inverosímil. Sin embargo funciona a la perfección en el mundo picaresco que construye Figueras y en el imaginario realista de los años 90. Porque, si bien el hipócrita Estado católico argentino y su clase dominante de comienzos de siglo no se hubieran permitido jamás codearse en público con el jefe de una banda de proxenetas, mucho menos judía, o mezclar a sus respetables señoras y su encantadora prole con esa gente con la que hacían tratos o negocios solamente afuera de la escena iluminada, *el Estado menemista argentino sí se lo permitía*. El pudor había caído y las mujeres más «respetables» morían de emoción por sentarse, en alguna de las grandes fiestas glamorosas, al lado de alguna modelo cuyos altos honorarios por servicios sexuales eran *vox populi* (y sólo podían pagar hombres como sus maridos), o con algún integrante de la farándula que proveía —lo sabían todos— la cocaína más pura del mercado.

Es cierto que la complicidad y los lazos entre políticos y gestores de negocios ilícitos suelen ser estructurales en las sociedades capitalistas, pero la novedad es que sus relaciones carnales salgan fotografiadas en las revistas que se leen en las peluquerías. Los prostíbulos de la *Zwi Migdal* y los de la mafia francesa aportaron mucho dinero al Estado católico burgués, que consideraba la prostitución un mal necesario, imprescindible para mantener la moral de sus hombres y mujeres respetables, mas ese dinero estaba «moralmente» justificado. Después de todo, los negocios «deleznables», por serlo, pagaban altos impuestos al gobierno y los guardianes de la ética peroraban sobre los «males necesarios». No había modo, claro, de explicar que los honorables caballeros del poder usaran además, ellos también, los servicios que vendían los «malvivientes», pero precisamente por eso sus relaciones no transcurrían a la luz.

Por otra parte, y para seguir con la inverosimilitud histórica (pero no literaria) de la escena de Figueras, la mafia que cubría las necesidades «sucias» de los honestos oligarcas de la Sociedad Rural, protegiendo la virginidad de sus niñas casaderas, bien con el que sus padres hacían negocios, no era la *Zwi Migdal* sino, sobre todo, la red de proxenetas franceses, más poderosa. La *Zwi Migdal* era parte de los intereses del Estado pero los aristócratas dejaban sus servicios para la clase obrera y preferían prostitutas francesas, que costaban bastante más que las judías porque no obligaban a manosear carne hereje.[26]

[26] Cf. Drucaroff, Elsa. «La Zwi Migdal. Para una memoria de la vergüenza argentina», en *Segundas jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 117 9/5/11 3:04 PM

Todo esto vuelve históricamente improbable la escena que imagina *El muchacho peronista*, pero el libro no se propone, a todas luces, reconstruir un pasado sino violentarlo con la extrapolación insólita del presente. Y teje una historia de trampas, mafia y asesinatos en la que la hipocresía es el estúpido refugio de una aburrida familia pequeñoburguesa, y la falta de ética, la verdad más interesante de los que quieren trascender en esta tierra. Su prosa precisa y atrapante habla, a su modo, del lado oscuro actual de la política. La trama es tan imprevisible y asombrosa como la de las noticias sobre delincuentes de guante blanco que el joven Figueras lee en los diarios mientras escribe. La sucesión de peripecias se engarza en una suerte de novela picaresca postmoderna, o novela cínica de educación: un niño se hace hombre, entra en el sexo, en la reflexión crítica sobre su entorno, en la escritura, mientras aprende y mejora las sucias reglas con que juega el adulto que lo secuestró. La historia seduce, igual que las aventureras tramas menemistas que, por los años en que apareció el libro, empezaban a fundir el verosímil policial con el político y, en la práctica cotidiana periodística, habían trasladado el lugar donde se generaban las noticias políticas del Congreso a los Tribunales. Mientras se vendían a carradas los diarios y las revistas que denunciaban los escándalos, éstos se volvían casi un «encanto» más del sistema que hacía trinar de indignación a los ciudadanos, aunque una sonrisa de admiración por tanta viveza criolla se abría paso cada vez con menos pudor.

Este contexto escandaloso no hace de *El muchacho peronista* una novela del realismo; su ficción exhibe, por el contrario, la autonomía (nunca la indiferencia) frente a la realidad argentina: el narrador pícaro asesina a un militar todavía ignoto que se llama Juan Domingo Perón y ya nunca protagonizará la historia; vibran relatos mágicos sobre circos, mujeres bellas y pálidas o casas misteriosas; son historias como las que, en un film de diez años después, podría haber contado el maravilloso padre de la película *Big Fish*, de Tim Burton.[27] Y en esa ucronía, en ese mundo abiertamente imposible, en su poesía, hay un saber profundo: el narrador puede contar la experiencia de su vida porque ha crecido y piensa, subraya, contrasta. Los lectores que suspenden, mientras lo leen, la conciencia de su mundo real están no obstante atrapados en la postmoderna y nefasta fiesta menemista y crecen, piensan con él.

El «nene» de *El muchacho peronista* recibe una sola «enseñanza» útil de sus adultos derrotados: la política ha muerto y todo relato del poder se motoriza con dinero, negocios y sexo. Mejor o peor, entonces, los escritores jóvenes de postdictadura que inician en los años 90 la nueva narrativa argentina escriben sobre su tiempo. La rabia, el cinismo fácil y la risa forzada de Fresán; el a veces cómodo refugio en el desencanto de los cuentos de Forn son vibraciones del presente.

[27] *Big Fish* (Estados Unidos, 2003) es un film dirigido por Tim Burton y protagonizado por Billy Crudop, Albert Finney y Ewan Mac Gregor.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 118 9/5/11 3:04 PM

Por un camino estético e ideológico muy diferente, también vibra el presente en la opción romántica, aislada y solipsista de Roderer. *Acerca de Roderer*, de Guillermo Martínez, otro gran éxito de Biblioteca del Sur gira alrededor de un personaje y su obsesiva, suicida resistencia. En el entorno mediocre, empobrecido, el oscuro genio matemático lleva su heroísmo abstracto hasta las últimas consecuencias, porque ése es el único heroísmo creíble: el que es completamente autónomo, el que no refiere a nada del mundo real, el que se inmola en nombre de la semiosis pura, intacta y libre de cualquier realidad; el universo de signos autónomos, significantes sin significados, que constituye las matemáticas.

La mayor parte de los cuentos de *Nadar de noche* está demasiado deslumbrada por los valores menemistas y tiene dificultades para ser crítica o para, en el otro extremo artístico, intensificar su fascinación hasta el cinismo, y extrapolar provocativamente crítica y cinismo a la ficción, como hace *El muchacho peronista*. A veces, exacerbar y llevar hasta el final, en una obra de arte, la lógica que impera en la sociedad, produce un efecto mucho más potente y peligroso que ser políticamente correcto, porque lleva las cosas a un punto de delirio o fundamentalismo que abre la posibilidad de pensar lo que el *statu quo* no quiere pensar. Pero varios cuentos de *Nadar de noche* disfrutan, más que exasperan, el *glamour* menemista, e intentan reflexiones voluntariamente «profundas» que muchas veces no calan muy hondo.

«Video y comida china», por ejemplo, se complace en mostrar que sus personajes pertenecen a una clase social que los habilita para el buen gusto y el reconocimiento de lo exótico: subraya que usan buenas combinaciones de ropa, saborean platos de cocina «rara» y saben usar los palitos. Abundan las declaraciones pretenciosas «modernas», un modo superficial de instalarse en la historia que se cuenta, al mismo tiempo que se renuncia a la Historia:

> Esto es el fin del milenio: las seis y media y ya haciéndose de noche. Sépanlo de una vez, señores que nos miran por la calle: pocas cosas buenas quedan en el mundo para las mujeres como yo, en esa hora incierta. El invierno nos pega en la cara con el futuro, nos dice ¿ves? Este año te va a doler más en los pómulos, y no hay nada verdaderamente bueno esperándote en el siglo veintiuno.

Sin embargo, líneas antes debí usar el final de esta cita para proponer que en ella, y en otras que se le podían poner en serie, residía el atractivo de *Nadar de noche* para la nueva generación de lectores que estaba apareciendo. En igual dirección transcribí una frase de otro cuento, mucho menos pretenciosa y, creo, mucho más efectiva: la de «Mañana preocupate de mañana», un relato pequeño y para mí perfecto donde estas declaraciones abstractas y altisonantes se concretan en una situación angustiosa, se hacen carne en una adolescente a la que le toca crecer en un fin de milenio que, afortunadamente, la obra no se

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 119 9/5/11 3:04 PM

ocupa de invocar sino de poner en escena. Lo que quiero decir es que, más allá de mis gustos u opiniones, *Nadar de noche* conquistó por algo a adolescentes y jóvenes que luego serían protagonistas del campo literario.

En este parto oscuro, ignorado, se inauguraban entonaciones que después serían muy productivas. La NNA nace sin bautismo ni gloria, con estas obras fundacionales que sólo escriben valores (porque a las escrituras nuevas les llevará más años ser publicadas), alentada por una editorial poderosa con poder de *marketing* que no logra construir una política de sostén eficaz para su éxito, y que por eso tiene apenas un rato de buenas ventas. Nace despreciada por los falsos «marginales» de la generación de mando y predominio. Y luego es exiliada en la oscuridad, enseguida la vuelven invisible. Pero nace. Y hoy se puede trazar el camino de regreso hacia aquel parto. Un camino que no sólo enhebra estéticas de hoy con ese ayer reciente, también enhebra escritores de hoy con lectores de entonces.

Alejandro Larre (1980), por ejemplo, uno de los protagonistas activos del movimiento de la NNA, director de la revista de cuento latinoamericano *Mil Mamuts*,[28] narrador él también, aún inédito, recuerda con entusiasmo *Nadar de noche*, que leyó en la adolescencia. He aquí la breve reseña que le dedica años después:

> Juan Forn escribe en 1991 uno de los mejores libros de cuentos de la literatura argentina contemporánea. *Nadar de noche* presenta una jungla de jóvenes desorientados, puestos en movimiento por historias variadas, en las que siempre están presentes el amor, como motor de la acción, y la búsqueda de alguna mínima certeza. En todas estas historias se recupera el valor de lo cotidiano. La literatura, así, parece alejarse un poco de la

[28] Al momento de cerrar este libro, *Mil Mamuts* ya no sale más. Fue dirigida por Larre y por Franco Vaccarini, y antes por él y Salvador Biedma. Sólo publicó relatos, no tenía artículos teóricos, apenas una breve presentación al *dossier* de cada número (breve antología de un autor que la revista privilegiaba). Editó únicamente cuentos de autores vivos de América latina, para registrar la producción en curso. Lo hizo con tanta sensibilidad que ha batido récords en el descubrimiento de autores: en marzo de 2005, el primer número dedicó el *dossier* a la veinteañera Samanta Schweblin, tal vez la mejor cuentista de su generación, que ganaría cuatro años después el Premio Casa de las Américas con el tomo de relatos *Pájaros en la boca* (Buenos Aires, Emecé, 2009) y obtendría enorme reconocimiento internacional, incluyendo los elogios de Mario Vargas Llosa; en el número 3 (septiembre 2005) se publica el cuento inédito «Los culpables», de un escritor entonces desconocido, Juan Villoro. El libro al que ese texto da nombre apareció en México sólo al año siguiente (México, Almadía, 2006) y tuvo gran repercusión. En la Argentina, Interzona lo editó en 2008, y Anagrama hizo lo propio en España. A comienzos de 2006, *Mil Mamuts* descubre a Santiago Roncagliolo, de quien publica «Hospital». Meses después Roncagliolo salta a la fama internacional con su novela *Abril rojo*, que gana el Premio Alfaguara. A esta nómina de descubrimientos de *Mil Mamuts* refrendados por el éxito internacional hay que agregar varios igualmente valiosos que aún no lo tuvieron, por ejemplo la cubana Laidi Fernández de Juan, a quien se dedica el *dossier* del número 9, en junio de 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 120 9/5/11 3:04 PM

habitual impenetrabilidad, de su condición de universo ajeno a la vida. Aquí o allá, en *Nadar de noche*, un corte de luz por la tarde, un video alquilado o una moneda que se devalúa hasta hacerse risible nos hacen recordar que la literatura debería estar hecha de vidas comunes, de todos los días, y no de vidas literarias, especiales. […] «Videos y comida china» es un cuento notable. Una mujer va a cuidar a su nieta, mientras su hija, separada, tiene una cita con un hombre. ¿Dónde está el gancho? En este cuento, como en todos los demás, lo que atrapa es la lucidez de la narración a la hora de percibir el valor de las circunstancias mínimas, al indagar en lo que siempre suele dejarse de lado, por innecesario.[29]

Puedo proponer una respuesta a la pregunta que hice antes: ¿por qué esa literatura logró construir nuevos lectores? La reseña de Larre rescata una definición de *lucidez*, que pasaría por percibir eso que Caparrós prohibía, por entonces, desde un supuesto «grupo Shanghai», que apareciera en la literatura: la verdadera vida mínima, cotidiana, concreta.

«Lo nuevo» de la NNA: representar jóvenes

—Y vos, ¿qué es lo que pensás hacer? —preguntó con toda confianza.
—¿Cómo qué pienso hacer?
—Claro, ¿cuáles son tus proyectos?
—¿Proyectos? —dije como si nunca hubiera escuchado esa palabra. Asunta miró a los perros comer y yo aproveché el momento para buscarme algún proyecto pero no encontré nada.

Romina Doval (1973), «Signo de los tiempos»,
en *Signo de los tiempos* (2004)

En esta serie de libros de cuentos de escritores jóvenes y desconocidos que parieron a la NNA, *bestsellers* a comienzos de los años 90 en Biblioteca del Sur, también está *Rapado*, de Martín Rejtman, que vendió un poco menos pero nada mal, y fue leído por el mismo estrato etario. Es que, como diría Larre (quien devoró a Rejtman con placer, por esos años), su obra también hacía pensar *la realidad que lo rodeaba*, la vida en la que estaban inmersos él y sus coetáneos, algo que casi todo lo otro que se publicaba entonces eludía, ya porque quedaba atrapado en las temáticas exóticas culteranas a la «Shanghai», ya porque quedaba atrapado en la mirada políticamente correcta del progresismo, inventando chicas y muchachos comprometidos con las reivindicaciones de

[29] Larre, Alejandro. «Narrativas argentinas de los 90. Reseñas», en *La Mala Palabra*, nº 11, Buenos Aires, marzo, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 121 9/5/11 3:04 PM

sus padres, forzando la realidad para negar la catastrófica derrota y el catastrófico presente. Refutando esta invención habla, por ejemplo, este narrador de Rejtman en 1992:

> Le digo a Diego que el lunes voy a empezar a ir al gimnasio de enfrente (desde la ventana del living se pueden ver los ventanales donde chicos y chicas hacen pesas y aerobics; parece un lugar con mucho movimiento, en el que se puede conocer gente); que me voy a poner a dieta y voy a comer solamente bife y ensalada con limón y sin aceite; voy a dejar el azúcar y los helados, suprimir el pan y las otras «pes» (papas y pastas) y no voy a probar una gota de alcohol. Cuando termino de hablar, Diego me mira y me pregunta muy serio si, cuando vuelva a ser flaco, voy a tirar toda la ropa nueva o la voy a guardar por las dudas. No sé qué contestarle.[30]

El fragmento no juzga los proyectos del narrador, apenas ríe suavemente de una inconsistencia y laxitud que producen, incluso, cierta simpatía. La obra de Rejtman es la primera representación realista de adolescentes y jóvenes de los años 90, junto con el novedoso cine de Raúl Perrone (su estupendo film *Ángeles* es del mismo año que *Rapado*, 1992). Y aunque en sus cuentos hay algo de fotografía, de registro «objetivo», cuando hablo de «realismo», en este caso puntual, no pienso en un conjunto de procedimientos estéticos sino en algo mucho más amplio: la voluntad profunda de reflejar a los jóvenes reales, de comprender quiénes son más que quiénes deberían ser, no hablo solamente de usar un estilo o ciertos procedimientos sino de pensar su condición en ese momento histórico.[31]

[30] Rejtman, Martín. «Tres puntos rojos», en su: *Rapado*, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992.

[31] Cuando hablo de realismo soy siempre consciente de la ambigüedad y el relativismo de este término que, como señala Roman Jakobson en un artículo clave para la comprensión de la literatura, puede referirse: A) a una aspiración de la literatura misma de representar la realidad (algo que cualquier estética se lo plantea en definitiva, aun las que sostienen que la representación más intensa o profunda pasa por utilizar recursos que la deformen o nieguen), B) a un juicio del lector sobre la semiotización que puede juzgarse representativa de la realidad (y en este caso también existe la ambigüedad, ciertas épocas o lectores pueden encontrar mucho más representativa de la realidad postmoderna actual el abandono de la trama al disparate que el relato clásico, por ejemplo). El movimiento artístico decimonónico que llamamos «realismo» no es, en definitiva, más que un caso particular del realismo en su acepción A, un conjunto de rasgos y procedimientos con los que se pretende ser fiel a la realidad, y que se apropiaron del término en nombre de la mímesis. Las cansadoras y eternas discusiones a favor o en contra del realismo suelen confundir todas estas dimensiones y simplificar, usando «realismo» como sinónimo de contar hechos donde no ocurre nada imposible o sobrenatural o absurdo. Por mi parte, cada vez que utilizo el término intento dejar claro en qué sentido lo digo. Cf. Jakobson, Roman. «Du réalisme artistique», en: Todorov, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Éditions Du Seuil, 1965.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 122 9/5/11 3:04 PM

De Rejtman nace toda una línea de la NNA: muchos escritores que siguen utilizan por momentos su propuesta. Es uno de los modos en que aparece lo que llamé en otro lado «ideologema de lo fantasmal», y que trabajaré en profundidad en el capítulo que sigue. Una narrativa poblada por personajes apáticos, que parece reflexionar sobre: «la existencia vaciada de historia [...] no representa toda la literatura valiosa nueva pero [...] dio estupendos frutos, sobre todo en el cuento corto».[32]

La mancha temática que llamo «jóvenes que viven como muertos», y profundizo luego, presenta muchachos y chicas que, aunque están vivos, deambulan como fantasmas, personajes dolorosamente vaciados por una Historia que no ha sabido tejer para ellos continuidad y transmisión. Y se inaugura en los relatos de *Rapado* y *Velcro y yo*,[33] pequeñas joyas minimalistas, casi sin trama, donde una sintaxis precisa, una lengua escueta y fría, una sutil ironía y soterrado sentido del humor hacen aparecer por fin en la literatura a los jóvenes que realmente poblaban las calles de las grandes ciudades argentinas, pero que en las ficciones «progres» del momento no se consideraba que valiera la pena representar:

> Enojado, Luca Prodan habló de una «generación de viejos vinagre». Los cuentos de *Rapado*, de Martín Rejtman y su largometraje homónimo, de 1991, hablaron con apatía de la apatía de su generación y encontraron en el despojamiento de Raymond Carver la estética apropiada. El efecto fue interesante, sobre todo porque Rejtman escribía mientras la figura del joven progresista, comprometido y conscientemente memorioso de los horrores de la dictadura inundaba películas [...] políticamente correctas (*Sur*, de Fernando Solanas, *Un muro de silencio*, de Lita Stantic, etc.), y también algunas obras literarias que no tuvieron repercusión. Contra esta

[32] Drucaroff, Elsa. «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes», *op. cit.* En una nota al pie, ejemplifico así: «Pienso en los precursores relatos de *Rapado*, de Martín Rejtman, Buenos Aires, Planeta Biblioteca del Sur, 1992), el impecable *Examen de residencia*, de Eduardo Muslip (Buenos Aires, Simurg, 2000), en excelentes cuentos de Patricia Suárez en *Rata paseandera* (Rosario, Bajo la Luna Nueva, 1998) o *Ésta no es mi noche* (Buenos Aires, Alfaguara, 2005), en el joven Federico Falco y sus *Veintidós patitos* (Córdoba, La Creciente, 2004), *00* (Córdoba, Alción, 2004), o en «Signo de los tiempos» y «Aquella solitaria vaca cubana», de Romina Doval (*Signo de los tiempos*, Buenos Aires, Colihue, 2004). Pienso también en el jocoso trabajo con la inmovilidad de la historia que se puede leer en los relatos absurdos y siniestros de Samanta Schweblin (*El núcleo del disturbio*, *op. cit.*), o con el pasado que inmoviliza el presente en los cuentos terroríficos de Gustavo Nielsen (*Playa quemada*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994) o *Marvin* (Buenos Aires, Alfaguara, 2003), en relatos de la antología de escritores menores de 35 años como «El hipnotizador personal», del mismo Mairal, o «Las cosas, los años», de Pablo Toledo (Maximiliano Tomas —selección y prólogo—, *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*, Buenos Aires, Norma, 2005)».

[33] *Velcro y yo*, Buenos Aires, Planeta, 1996.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 123 9/5/11 3:04 PM

«mirada travesti», que observaba el mundo disfrazada de los deseos ajenos de los padres, Rejtman hacía entrar a la literatura una mirada verdaderamente generacional.[34]

Los jóvenes que aparecían en esas ficciones políticamente correctas casi no existían. Había militantes veinteañeros, pero ni eran mayoría ni se parecían a los ficcionales, porque carecían de la prolijidad y el autocontrol de esos chicos y muchachas brillantes y travestidos, conscientes y voluntariosos. Contra ellos Rejtman escribe *Rapado*, exasperando con su «nada» y su suave ironía mis oídos, los de mi generación. Una vez más, leamos el testimonio de un joven y brillante crítico que escribe sobre *Rapado* cuando tiene veinte años. La cita es larga pero vale la pena:

> Quieto pero en movimiento; lanzado hacia adelante, huyendo; desdibujado por su acción imperceptible. Un chico en postura de fuga ilustra la tapa de *Rapado*, y esa instantánea ofrece una pista del deseo más visible que anima la escritura de Rejtman: captar el movimiento en un joven. Tarea ingrata, en una época de jóvenes «lentos». […] Antes que nada, deberíamos arriesgar qué se entiende en la literatura de Rejtman por «joven». Más importante que la edad biológica […] es la edad definida por el eje del hogar familiar: los personajes *ya* no viven con los padres o *todavía* viven con ellos. En todos los casos son chicos-grandes o grandes-chicos. Si estudian, no saben para qué, si trabajan, tampoco, si forman una familia, menos: van hacia ninguna parte. O al menos es lo que los «adultos» opinan de ellos. […] Empastados, anegados en un pantano generacional, los «jóvenes» de Rejtman (como el autor, nacidos en los 60, o también en los 70) padecen el síndrome de una «generación perdida», de transición: no se entienden con nadie. […]
> Los «jóvenes» de Rejtman dicen que «el rock murió», y a cualquiera que manifieste una inclinación política de izquierda lo etiquetan como «psicobolche». La desconfianza o perplejidad ante todo voluntarismo, ante todo gesto creativo (político, artístico) se complementa con una disposición casi automática para copiar modelos de la tevé, el cine o las revistas: se come vegetariano porque está de moda, se hace gimnasia al ritmo de las top-models que enseñan ejercicios en un videocassette, se ahorra para comprar un auto igual al que manejan las estrellas en las revistas del corazón, se va al gimnasio para moldearse a imagen y semejanza de los que posan en las revistas de fisicoculturismo. ¿Entonces no hay vida en el planeta Rejtman?

[34] Drucaroff, Elsa. «Dossier Eduardo Muslip. Escenas en la vida de una generación», *Mil Mamuts*, Revista trimestral de cuento latinoamericano, Buenos Aires, nº 2, junio, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 124 9/5/11 3:04 PM

Hay vida, y hay política; pero hay que buscarlas bajo la forma de la ética, y ésta a su vez está disfrazada de estética, o apenas de gusto caprichoso. Los personajes éticos de Rejtman son chicos que entrenan duro en un gimnasio, y que critican a quienes crían músculos falsos tomando anabólicos. Son las chicas que se van de una disco porque la música que pasan «es muy comercial». Son los que comen vegetariano para llevarles la contra a los padres que insisten con el bife de chorizo para crecer sano y fuerte. Son los que dilapidan la herencia familiar para hacerse-de-abajo. Allí donde hay capricho, confusión, y hasta banalidad, Rejtman busca gérmenes de inconformismo. Es el cronista de una rebelión microscópica, distinta de las que han sido en el pasado, y que incluso puede no llegar a ser. Nunca. En un mundo cercado por modelos (de izquierda y de derecha, triunfales y derrotados, hermosos y malditos), no es casual que proliferen los dobles por todos lados: en los cuentos de Rejtman siempre hay alguien con la identidad cambiada, siempre se confunden nombres y rostros, siempre aparece una pareja de mellizos, siempre alguien toma el lugar de otra persona. […] Todos los «jóvenes» de Rejtman están al borde de una misma trampa: la repetición, la mímesis, el laberinto de los caminos transitados y gastados. Por eso la fobia de estos «jóvenes» contra los «viejos» (no importa la edad, se llama «viejos» a los que representan un modelo impuesto, no elegido).

La otra cara de la trampa de la reiteración es el encierro: estos «jóvenes» viven en una ciudad amenazada. Los chicos Rejtman son del barrio de Caballito, y aprendieron a temer el afuera, que en la boca de sus padres es la «villa miseria» (robos, violaciones) y «la policía» (represión). Otra vez: en el sentido de Rejtman, ser «joven» no es una cuestión de edad biológica. Se trata de clases sociales, de recorridos urbanos, de costumbres heredadas; se trata de la Historia y sus ciclos paradójicos.[35]

Este fragmento es, igual que la reseña de Larre, y como toda buena crítica, un testimonio generacional que demuestra que es en esta literatura donde latió la realidad social de la Argentina de los años 90, donde ésta se elaboraba, donde se advirtió sobre lo que estaba por venir. Apatía o disparate irreverente, escepticismo, humor irónico o socarrón, desconcierto: eso es lo *nuevo*, lo que divisan los prisioneros desde lo alto de la torre. *Los escritores jóvenes de esa década y también sus fugaces, incipientes pero memoriosos lectores, que escribirán después, se hacen cargo así de nuestra sociedad.*

Pero los personajes de Rejtman son casi mudos, sus siluetas desgarbadas y lentas entran a la literatura, no sus voces. Cuatro años después, *Memoria*

[35] Santamarina, Silvio. «Crecer en silencio. *Rapado* y *Velcro y yo*, dos libros de cuentos de Martín Rejtman», mímeo. Artículo inédito escrito en el marco del citado P.E.N.C.A.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 125 9/5/11 3:04 PM

falsa, de Ignacio Apolo, hará sonar por primera vez en las páginas de la narrativa argentina esa oralidad incoherente y extrañada donde algo queda claro: estamos ante una generación a la intemperie, parada sobre hombros borrosos, inestables, incapaces de transmitir que hubo pasado, que el presente en que se vive tiene un por qué:

> La mamá de Soledad debe haber cogido todo el tiempo en Bariloche, y muchas fotos no debe tener. Así era antes; en lugar del viaje de egresados, te casabas y lo hacías con tu esposa. Coger, nada más. Ni porro, ni merca, ni cerveza. Bomba y bomba. ¿Te das cuenta? Más te vas para atrás y menos encontrás. No había nada; a veces me pregunto si mi tatarabuelo sabía hablar. Que yo sepa, los guachos se trataban de usted y usaban bigotes tipo mostacho, y reloj con cadenita. No, viejo, a mí no me joden. El mundo tiene veinte años y el resto lo inventó algún genio y nos cagó a todos. Seguro que fue Einstein, que se inventó él mismo y después inventó las maquinitas y todas las cosas, hasta las cosas viejas; inventó la historia y después se volvió loco. Cuando lo quiso explicar, no lo entendió nadie y ahí lo tenés, en todas las fotos igual, y te mira como pensando: los cagó, Einstein los cagó. Pero no me tomes en serio. Alguna joda debe haber, pero no debe ser ésa.[36]

Lo «viejo»: la certeza de que los jóvenes tal cual son no valen la pena

> *Limoneros, naranjos y palteros que daban alimento a cocinas y despensas ahora desperdician hijos que se pudren en el suelo.*
>
> Alejandra Zina (1973), «Baldío» (*Lo que se pierde*, 2005)

Al revés de lo que se cree, los intelectuales y escritores de la generación anterior tendieron en esta época (con importantes excepciones) a negar la sociedad que los rodeaba. Pensando específicamente en la literatura: ¿qué obras sirven hoy para reconocer el clima, los traumas y las perspectivas futuras de la sociedad argentina en la década del 90? No por cierto, por ejemplo, una novela como *La pesquisa*, de Juan José Saer, publicada en 1994 y escrita con su maestría habitual. Ahí hallamos, sí, el peso de la memoria y la masacre, la Argentina melancólica y traumada, pero el presente sólo existe para ser la ruina del pasado.

La voz narradora de *La pesquisa* deja leer como lapsus (más que como programa cínico o consciente que, en ese caso, podría volverse una aguda

[36] Apolo, Ignacio. *Memoria falsa*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 126 9/5/11 3:04 PM

denuncia) el deseo de la generación de mando y predominio (la que militó y fue masacrada por la dictadura) por invisibilizar a la nueva, y también, como veremos, es un ejemplo de la mirada travesti y de la conciencia que esta construcción puede tener de sí misma.

Como en muchas novelas de Saer, *La pesquisa* está protagonizada por varones argentinos de la generación militante. No obstante (y ésta es una rareza en la obra de Saer y en casi toda la de su generación) aparecen en ella, fugazmente, dos adolescentes de los años 90 y me voy a detener en los breves párrafos dedicados a representarlos. Los predicados que los construyen no generan preguntas, no hay exactamente un enigma frente a estos *otros*, tan radicalmente ajenos a la voz narradora.

Repongamos el contexto: Pichón (personaje recurrente en el mundo saeriano) vive en París desde hace décadas y allí ha armado su vida. *La pesquisa* transcurre durante una de sus visitas al terruño, Santa Fe.

> Es cierto que [Pichón] no ha viajado solo: su hijo mayor, un adolescente de quince años, lo acompaña, y la sensación constante de novedad *que le atribuye* empobrece sus propias sensaciones. Como si fuesen complementarias, sus experiencias *se modifican*, mutuas, y, a causa tal vez del carácter contradictorio respecto de la del otro *que posee cada una*, al entrar en contacto, o al mezclarse, igual que el vino y el agua, recíprocas, *se atenúan*.[37]

En general, en Saer los narradores son protagonistas en primera persona, o están pegados a un personaje masculino y conocen su subjetividad tanto como *desconocen* la de los demás. Esto es importante para toda su obra: sus protagonistas están atrapados en la cárcel del lenguaje y condenados a la imposibilidad del conocimiento pleno del mundo y de los semejantes. Sin embargo, este programa literario acá se altera: el verbo «atribuir» señala primero con precisión esa distancia insalvable entre Pichón y su hijo, pero lo que sigue la contradice, el narrador pasa de pronto a *saber* no sólo lo que le ocurre a Pichón sino también lo que le ocurre al adolescente. El efecto que Pichón percibe en sí mismo, la «atenuación» de la intensidad de su experiencia del viaje, es proyectado sobre el hijo, se lo responsabiliza con certeza de ser el agente de esta atenuación. Inmediatamente, el fragmento sigue así:

> A los pocos días de instalados, Pichón ha podido observar una permutación curiosa, ya que es su hijo el que parece haberse adaptado con mayor plasticidad a las circunstancias, el que domina mejor las posibilidades

[37] Saer, Juan José. *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 1994, todos los subrayados son míos.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 127 9/5/11 3:04 PM

> de aprovechar la estadía en la ciudad, en tanto él que ha nacido en ella y ha pasado en ella la mayor parte de su vida, la considera con la mirada fragmentaria y vacilante de un forastero. Al hijo el tiempo no parece alcanzarle para cumplir, en compañía de Alicia, la hija de Tomatis, que tiene su misma edad, con todas las actividades que se le presentan, natación, bailes, paseos, fiestas, viajes al campo, sin contar con las muchas horas de sueño *profundo* de las que parece salir *fresco y decidido*, en tanto que para el padre [...], las semanas son un flujo *ardiente*, *inacabable* y *trabajoso*. En el remolino lento del día, no parece existir la dimensión del tiempo: el mundo es como una masa pegajosa en desenvolvimiento imperceptible, y el ser atrapado en la gelatina incolora no solamente no se debate, sino que parece aceptar, como sola opción posible, gradual, *el hundimiento*.[38]

Aquí la mirada del adulto Pichón vuelve a ser coherente con la observación desde afuera, en lugar de predicar con autoritarismo sus certezas sobre el hijo (algo a lo que volverá, como veremos). Pero la acción diluyente y «empobrecedora» del «agua en el vino» adquiere una dimensión que ya no es tan «mutua», sino que en el par «pobre-rico» (se habló del «empobrecimiento» de las sensaciones del padre, es decir, se insinuó que éstas serían «ricas» sin la dilución que produce la presencia del hijo), el beneficiado es el adulto.

En efecto, el padre le concede al hijo la «superioridad» de su vitalidad (una fatalidad biológica, después de todo) para apropiarse de lo que importa: la *profundidad*. Mientras la Argentina divierte al hijo, mientras no se perciben en él marcas perturbadoras de una realidad en la que sólo disfruta, hace deportes, está con su amiga, duerme, al padre la realidad argentina no le deja otra opción que «el hundimiento». El campo semántico de lo profundo aparece para el hijo, únicamente, alrededor del «sueño»: se le permite profundidad sólo si no es exactamente espiritual, si se trata simplemente de evadirse de la realidad en una cama, para recuperar fuerzas; en cambio, el padre «no se debate» en el tiempo argentino, «acepta» su espantosa realidad, se deja «hundir», y ahí aparece para él la posibilidad de lo «profundo», no en relación con las fiestas, el deporte, el placer o la evasión, no como algo «fresco» sino como algo «ardiente», «trabajoso», serio, *interesante*. Allí donde el hijo emerge cada vez «decidido» a enfrentar su nueva jornada de placer, el padre percibe la realidad atroz de lo «inacabable» e «incoloro». Allí donde el hijo disfruta, inconsciente o indiferente de la gravedad de una tierra desdichada, el padre comprende y se deja «hundir» en las meditaciones que lo revelan como el ciudadano pensante, comprometido con el país.

[38] *Ibidem.* El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 128 9/5/11 3:04 PM

Paradójicamente, una virtud de este fragmento es semiotizar la misma desazón, la misma conciencia del tiempo de la «democracia de la derrota» argentina que semiotizan los escritores jóvenes, esos que eran leídos, en 1994, por lectores adolescentes como Alicia o «el Francesito» (el hijo de Pichón): Saer logra construir un tiempo detenido, pegajoso e inacabable, no el tiempo «de lucha» deseado por el optimismo voluntarioso de la generación militante que no asume su derrota. Si algo ha captado magistralmente la literatura de Saer es, precisamente, la derrota de su generación. Lo curioso es que necesite (tal vez para tolerarla) nadificar, disolver, deshacer cualquier sustancia significativa en la generación que le sigue. Esta operación se imprimirá en el imaginario de la NNA con la metáfora (a veces nada metafórica) del filicidio. Lo que construye *La pesquisa* con los adolescentes que coloca fugazmente como personajes puede ser leído, desde el punto de vista de los hijos, como un deseo filicida.

No es forzado afirmar que Saer hace, en el fragmento que venimos de citar, una reflexión política en la que contrapone, usando dos modos de vivir los días argentinos (el de Pichón y el de su hijo), la «profundidad» de su sufrida generación con la «superficialidad» de la otra, festiva y «fresca». Y no es forzado porque el propio texto explicita la dimensión política en la otra escena en que aparecen los adolescentes Alicia y el Francesito: Pichón y sus amigos argentinos navegan, junto con sus hijos, por el río Paraná, y pasan frente a la casa isleña donde el ejército secuestró durante la dictadura al Gato y a Elisa, hoy desaparecidos. En la extraordinaria riqueza connotativa de este fragmento se pueden leer varios movimientos a la vez de los que la prosa no pareciera consciente:

> —Ésa es la casa de Rincón, de la que te mostré tantas fotos. Aquí de chicos pasábamos los veranos con el Gato.
> Sin responder, *el Francesito* sacudió afirmativamente la cabeza y, *para satisfacer a su padre*, le echó una *mirada* larguísima a la casa, hasta que un nuevo recodo del río la escamoteó a la vista, pero su expresión impenetrable y serena […] no dejó pasar, a pesar de la emoción intensa que sentía *y que no tenía nada que ver con la casa*, ningún signo exterior.

En ese punto termina la oración dedicada a la subjetividad del Francesito y continúa hablando el narrador, que sigue los pensamientos de Pichón: «De esa casa habían desaparecido varios años antes, sin dejar literalmente rastro, el Gato y Elisa», cuenta, y a continuación relata la desaparición de ambos.

Vamos por partes: «el Francesito» no tiene otro nombre en toda la novela que el festivo: el apodo que le pusieron los amigos argentinos en el club. Pese a ser el hijo del protagonista, cuya subjetividad es seguida con la mayor atención por el narrador de *La pesquisa* (y está privilegiada a tal punto que Pichón se vuelve narrador en *mise en abyme*, para contar una historia tan importante

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 129 9/5/11 3:04 PM

o más que la del viaje a la Argentina),[39] el texto no reconoce a este hijo de su protagonista central otro nombre que el apodo transitorio que le han dado sus compañeros de diversión. Es decir, pareciera no existir en la subjetividad de Pichón como *persona*, existe como «hijo» o como «forastero en el lugar donde nací». Hijo y forastero que, como ya vimos, o empobrece y atenúa la posibilidad de experimentar del padre, o le gana en vitalidad pero nunca en profundidad, incapaz de percibir la densa y tremenda realidad que lo rodea.

Así, el hijo «echa una mirada» perfectamente travesti a esa casa que condensa las ruinas en carne viva del pasado: es una mirada «para satisfacer al padre», es casi la demostración pedagógica del concepto de mirada travesti que ya expliqué. En este último sentido, *La pesquisa* tiene el inmenso mérito de haber representado como artificio, con toda la conciencia de que ahí hay un engaño, lo que buena parte de los relatos estereotipados de la época naturalizaban. Claro que esa conciencia no viene acompañada por la pregunta amorosa que a un padre, entonces, le debería surgir: «Si mi hijo finge con sus ojos, los pone un rato al servicio de lo que a mí me satisface, ¿qué será lo que de verdad mira, lo que de verdad piensa?»

Tal vez un buen padre, en este punto, sería el que calla luego de plantear el interrogante, para no volver a travestir al hijo con su deseo. Calla, y se dispone a escuchar. Pero no es eso lo que hace el texto. Al contrario: si bien en el adolescente no se ve «ningún signo exterior», el narrador, una vez más traiciona la genuina convicción saeriana acerca de la imposibilidad de fundirse con los otros y vuelve súbitamente al mismo y fugaz poder telepático con el que presentó antes al Francesito: predica de él con certeza que «sentía» una «emoción intensa», pero también que ésta «*no tenía nada que ver con la casa*».

La pesquisa denuncia la mirada travesti y da lugar a otra, genuina, generacional, pero en el mismo acto le prohíbe tener que ver con el pasado, con la historia reciente argentina, con la derrota y el trauma. Así como en un discurso de la vida real David Viñas sostenía, sin fisuras, que la narrativa joven no tematizaba el pasado político, en el discurso ficcional Saer parece expresar una seguridad similar: si ese joven tiene alguna emoción, nada tiene eso que ver con la casa de donde fueron secuestrados Elisa y el Gato durante la dictadura.

Pero hay más. Como buen texto artístico, todo en él es hablado, puro síntoma, lapsus: la transmisión del pasado del padre hacia el hijo es confusa, enrarecida. «Ésa es la casa de Rincón», dice, y de ella ha mostrado «tantas fotos»; también habla del *pasado*, también nombra al Gato, y sin embargo, no dice lo que realmente tendría que decir: «Aquí de chicos pasábamos los veranos con el Gato», le explica, no «de aquí se lo llevaron». Lo que le cuenta

[39] *La pesquisa* narra, por un lado, la visita de Pichón a la Argentina, pero por el otro el relato policial que transcurre en París y Pichón relata a Tomatis y sus amigos.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 130 9/5/11 3:04 PM

es que «pasaba los veranos» con él, así como su hijo francés está «pasando el verano» con Alicia, en Santa Fe. El relato del secuestro se hace no para el hijo sino para los lectores, gente adulta y seria que puede «hundirse» en la misma tristeza que el adulto y serio Pichón.

Como al joven de 25 años que narra y protagoniza «El aprendiz de brujo», al Francesito también «le faltan partes importantes» de su historia; no podemos saber si es porque, como cree su padre, es «fresco y decidido» y su historia no le importa, lo que sí podemos saber es que su padre no hace nada para transmitírsela entera. En cambio, sí hace mucho para catapultarlo bajo predicados de certeza que le atribuyen, sin duda alguna, completa *indiferencia* e *impermeabilidad* ante el mundo que lo rodea:

> Únicamente los dos adolescentes no sudaban: *indiferentes* a la excursión, al paisaje, a la conversación de los adultos, *a lo exterior en una palabra*, serios, casi hoscos, bien bronceados a causa de las muchas horas pasadas en la playa, salían de tanto en tanto de su silencio para hablar en voz baja entre ellos, aislados en la banqueta de popa.[40]

La única marca que el entorno les produce es vacua: un seductor, embellecedor bronceado que se irá cuando llegue el invierno. A ellos sólo los afecta lo mismo que afecta a los personajes de *Nadar de noche*: la buena vida. Pero aunque en Forn hay entusiasmo por esa vida glamorosa, sus personajes poseen una interioridad atormentada. Y si sus tormentos me parecen, por momentos, superficiales y pretenciosos, esto no niega que el autor de esos relatos tiene la voluntad de hablar, no de cómo se divierten, se broncean o consumen cocaína junto con *stars* de la TV, sino de cómo, mientras hacen eso, sufren su condición de generación consternada, una generación que sí suda, que rezuma preguntas sobre el mundo que la rodea. Jóvenes que la generación anterior parece necesitar transformar en una nada, en inexistencia social, en indiferencia pura. Sin embargo, los padres que criaron a la generación de militancia sí semiotizaron a sus hijos como sujetos, los vieron como gente que amenazaba el mundo tal como era, sus tradiciones, y temblaron de miedo por los castigos que esa audacia podía acarrearles.

Si nuestro hijo o hija es una amenaza contra nuestras certezas, o contra las de la sociedad, le damos el estatus de agente activo de la historia; pero si no suda, si es «indiferente a lo exterior, en una palabra», si no tiene nombre aunque sea nuestro hijo, el que engendramos, *no existe* en realidad, y el único agente posible de la historia *somos nosotros*.

[40] El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 131 9/5/11 3:04 PM

Escribir en tiempos menemistas

…el problema es que como los chinos inventaron tantas cosas […], ahora dejan que inventen otros y viven de hacer copias baratas y de duración limitada, milenios de historia para acabar siendo los reyes de lo efímero.

Ariel Magnus (1975), *Un chino en bicicleta* (2007)

Las obras que estaban pariendo a la NNA se atrevieron a escribir lo que no aparecía en otra literatura. Lo nuevo nace ahí, gestado por la misma realidad que gesta las novelas de César Aira o las «Shanghai», sólo que éstas intentan darle la espalda, pues las asusta y descoloca. La respuesta generacional verdaderamente rupturista es la otra, ya que puede dar cuenta de la nueva y triste dinámica social de la derrota y la desesperanza. En palabras de Karl Mannheim:

> Lo que ocurre no es que cada una de las posiciones generacionales y cada año de nacimiento creen, desde ellos mismos y a su medida, nuevos impulsos y nuevas tendencias formativas. Cuando sucede algo de ese estilo tendríamos que hablar, más bien, de la activación de una potencialidad de la posición que estaba dormida. Parece probable que la posibilidad de la activación esté conectada con la posibilidad de la dinámica social. (Por su parte, la velocidad de la dinámica social no puede ser causada por el cambio generacional, pues éste permanece siempre constante.)[41]

Es decir: no es que las nuevas son generaciones escépticas y desesperanzadas *en sí*, que «olvidaron las utopías», que están en falta respecto de la anterior. Es que expresan activamente una condición de toda la sociedad que recibieron y en la que viven. Si con los jóvenes de los años 60/70 se activó una radicalización de la lucha de clases que ya subyacía en la dinámica general de la Argentina previa, estos nuevos jóvenes encarnan y sufren la conciencia (no el festejo) de una parálisis gravísima y una descomposición progresiva de lo político, que aqueja a todos.

El menemismo de *Nadar de noche*, que se deja leer de un modo demasiado transparente, casi inocente, es expresión de esta nueva dinámica social. En cambio, el menemismo de las novelas «Shanghai», o el de Aira, no se asume, por eso esas obras evitan astutamente hablar de la vida real. Porque si muchos cuentos de *Nadar de noche* festejaban el superficial bienestar menemista, también los libros que, en esos mismos años, producían Aira, Pauls o Guebel, celebraban la liviana fiesta de esa época. Pero lo hacían

[41] Mannheim, Karl. *El problema de las generaciones*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 132 9/5/11 3:04 PM

disimulando incluso ante sí mismas, ignorando adrede la sociedad en la que vivían, cuidando no ensuciarse las manos y sin correr más riesgos que los agradables a los ojos de la crítica prestigiosa. Mientras Fresán se atrevía a enchastrarse apodando a un torturador, con alegre cinismo, «Cable Pelado» (*Historia argentina*), o Forn representaba con honesto realismo costumbrista y declaraciones altisonantes casi adolescentes la fiesta glamorosa de la farándula porteña, aquellas novelas se refugiaban, con sobreactuada elegancia de *dandies*, en el deleite por un saber especializado lo más distante posible de la vida, de lo coyuntural, como si la literatura fuera algo demasiado elevado y superior como para rozarla con las cosas mundanas. En eso que escribían no se registraba interés por comprenderse o comprender la sociedad, apenas parecían alimentar su narcisismo. Escritura como puro ejercicio de autoenamoramiento porque se posee capital cultural, exquisito manejo sintáctico, capital simbólico: he aquí una fiesta menemista más solapada y peligrosa, en la que no se exhibe una Ferrari sino el estéril conocimiento de teorías literarias o saberes inútiles y exóticos.

Si estos libros y la estética que *Babel* propugna contradictoriamente tienen un mérito, es el de haber plasmado como copia efímera y sin crítica la ideología que recién estaba emergiendo y que dominaría casi absolutamente la década del 90 (*Babel* aparece antes de la asunción de Menem, que ocurre en diciembre de 1989, y acompaña los primeros años de su presidencia). Son la frivolidad menemista en su versión *coolta*, el fetichismo de la mercancía (simbólica) llevado al paroxismo. De hecho, el ya citado «Manifiesto Shanghai» de Caparrós celebra la corrupción, como parte del «paquete» de felicidades de moda que traía el nuevo espíritu cínico de los vencidos. El Caparrós de julio de 1989 captaba con notable oportunidad el espíritu menemista a punto de conquistar la atmósfera entera de la patria: en efecto, justificaba el nombre Shanghai para el grupo de estos nuevos escritores, también por la *corrupción* de la ciudad-puerto de China (explícitamente festejada como parte del descontrol divertido), y su alegre brillo cosmopolita:

> Shanghai […] es un puerto, una frontera. Shanghai, niña mía, es la avanzada de la corrupción y el desmadre […]. Shanghai es un exotismo en el tiempo, una vía libre hacia el anacronismo.[42]

Quisiera precisar algo para evitar malentendidos: no estoy sugiriendo que la literatura debe necesariamente representar la cotidianidad para reflexionar sobre lo que existe, o que cualquier trabajo con lo fantástico o maravilloso es evasión. Muchas obras construyen universos alejados de lo que existe,

[42] Cf. Caparrós, Martín. «Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 133 9/5/11 3:04 PM

pero para extrapolar allí los conflictos sociales, para utilizar la ajenidad como modo de experimentar con el mundo en que vivimos. No era ésta la propuesta de «Shanghai», no es la de Aira. Al contrario. Y cuando el mundo se les colaba por algún «agujero», porque no podían (ninguna obra puede) evitarlo, no producía significaciones densas y sintomáticas sino apenas el pequeño chiste inane, refinado, la sonrisa trivial del lector que lo reconoce. Recordemos una cita:

> «Shanghai» proponía una poética basada en la clausura y la autonomía. Pero en esos verosímiles blindados que sólo remitían a otros textos, en esas *delicattessen* manufacturadas sin desgano, se abrían *agujeros* que enviaban, violentamente, a la cotidianidad del lector y al contexto de producción de las novelas. El «chiste» está en ese guiño: pedir una patinesa en las tolderías ranqueles o preparar un mate poniendo en juego todos los elementos rituales de la ceremonia oriental del té son hechos que distorsionan esa veleidad de autonomía. Remiten a la coyuntura histórica que es el correlato de los textos, pero también señalan, echando a perder el queso, la imposibilidad de estos artífices de trabajar, sin ortopedias, con la Historia y las historias. Perderse y encontrarse en las selvas de Malasia, contemplar melancólicamente el Adriático desde la proa de un barco que va rumbo al exilio, espantar mosquitos a orillas del Nilo son peripecias de personajes de estos «nuevos narradores argentinos» que podrían, por sí mismas, dar cuenta del contexto de producción.[43]

Dicho de otro modo: la necesidad de refugiarse de la política traía un beneficio secundario: el consumismo cultural fetichista, el exhibicionismo de la riqueza *cooltural*, y la posibilidad de apuntar con destreza hacia los estantes de bibliotecas y los escritorios de los grandes profesores de la UBA. Por eso, aunque me gusten menos que a Larre los cuentos de *Nadar de noche*, nuestras lecturas, en un punto, coinciden: Forn interroga qué es ser joven y estar vivo en su propio instante social e histórico, desafiando las voces legítimas, autorizadas, que prohíben esa pregunta.

Un paso más en el razonamiento: debajo de la prohibición de retratar nuestra época, debajo del tabú que la moda académica todavía hoy intenta imponer (cada vez con menos éxito, afortunadamente) contra el realismo, debajo incluso del esnobismo que consuela de tanta batalla perdida, latía y late *el dolor*, un dolor que compartían y comparten tanto la crítica «postmoderna», de inteligente jerga postestructuralista de la academia, como la más «militante». *A ambas les molestaban, realistas o no,* Nadar de noche, El mu-

[43] Fragmento de «¿Por algo será?», *op. cit.* La lectura de estos chistes como «agujeros» por donde lo real ingresa en esta literatura pertenece sobre todo a Sandra Gasparini.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 134 9/5/11 3:04 PM

chacho peronista, Rapado *o* Historia argentina, *porque el único modo en que se toleraba hablar de la realidad era con el discurso de la generación anterior*. Estaba vedada la perspectiva de los prisioneros de la torre, la que nombraba el mundo que había nacido de la derrota de sus padres.

Lo «viejo»: negar la derrota

> *…una sola frase, que se repite de boca en boca, la voz definitiva de una decisión conjunta. Pero algo sucede. Un acto inteligente del bando opuesto desactiva de una vez el sueño colectivo.*
>
> Samanta Schweblin (1978),
> «La pegajosa baba de un sueño de revolución» (2002)

La derrota es lo que retrató y retrata la NNA consciente o inconscientemente, una y otra vez, de modo implacable, encontrando allí notables matices y hasta posibilidades de nuevas utopías. Y de eso es de lo que nadie quería hablar en los primeros años de los 90, cuando Fresán, Forn, Martínez o Figueras publicaban en Biblioteca del Sur. *Porque la izquierda argentina no admitió su derrota hasta casi el final del siglo XX.* Y al no admitirla, no realizó ni siquiera hoy un balance autocrítico y sin tabúes de sus acciones pasadas. Ni las organizaciones que alentaron o llevaron adelante la lucha armada, ni el Partido Comunista Argentino (que apoyó el golpe militar del 76 y llamó a «terminar» con la guerrilla), ni quienes defendieron a Isabel Perón y a López Rega, cegados por los enfrentamientos internos de la izquierda en el orden internacional, nadie parece estar dispuesto a revisar autocríticamente sus acciones. La incapacidad de hacerse cargo, de examinar con dolor y honestidad lo que ocurrió, rescatando lo que hay de rescatable e intentando comprender lo que en el presente parece incomprensible, o inadmisible, es la conducta casi constante de las organizaciones que hoy se reivindican de izquierda. Actualmente sí asumen la derrota, pero como un dato de hecho que no obliga a balance real alguno; es que ya no encuentran modo de fingir que la izquierda ha triunfado, ni en la Argentina ni en el mundo. Pero después de 1983 y durante demasiados años en nuestro país, lo «políticamente correcto» progresista fue el optimismo negador.

Hay que recordar que durante la década del 80 y la primera mitad de los años 90, la izquierda criticó a quienes pronunciaban la palabra derrota. Afirmó que se llegaba a la democracia por un triunfo popular contra la dictadura. Repitió esto con una euforia que, poco a poco, se fue atenuando, hasta hoy, cuando admiten que fueron vencidos como si lo hubieran hecho siempre. Pero en 1986, por dar uno de muchos ejemplos, el dirigente del Movimiento al Socialismo Luis Zamora contaba «la génesis del alfonsinismo», no como producto de la derrota propia, sino de la del enemigo:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 135 9/5/11 3:04 PM

> La movilización del pueblo argentino impuso, al final de la guerra de las Malvinas, la derrota del régimen militar abierto en 1976. Ese gran triunfo democrático provocó que el imperialismo, la Iglesia, los partidos políticos tradicionales y la mayoría de los militares recurrieran a las elecciones como una maniobra con dos objetivos principales: retirar con el mayor orden posible a las Fuerzas Armadas del poder y tratar a través de las instituciones de la Constitución de desviar primero y desmontar después el ascenso popular masivo y multitudinario que había descalabrado al Proceso y amenazaba el averiado sistema capitalista argentino.[44]

En el prólogo al mismo volumen, Alejandro Horowicz era bastante menos optimista. Negaba que los militares se hubieran ido del poder por el «ascenso popular masivo y multitudinario», desnudaba la negación de la izquierda sobre su propio fracaso y la llamaba a realizar un debate y un balance, por doloroso que fuese:

> […] será preciso transformar el razonamiento y reconocer con dolor que el proceso [«de reorganización nacional», nombre que dan los golpistas al gobierno de facto que instalan en 1976] venció en toda la línea.
> Ése es el ingrediente esencial de este debate.
> Por eso, más importante que saldarlo rápidamente, más importante que apurar el veredicto, más importante, digo, resulta alimentarlo adecuadamente. […] Ya es tiempo de admitir que no basta reconocer que la sociedad argentina es, valga la metáfora, un perro que se muerde la cola. Se trata de saber qué tiene que hacer la cola para reorientar al perro.[45]

Esto escribía Horowicz apenas a tres años de iniciada una democracia que ya traía desencanto. Cinco años después, en 1991, publica un extenso artículo de título significativo, «La democracia de la derrota», como prólogo a la cuarta edición de su ensayo *Los cuatro peronismos*. Este trabajo fue escrito alrededor de un año antes, en los primeros meses del primer gobierno de Carlos Saúl Menem.

Se inicia subrayando la lápida que oprime a la sociedad argentina: «El peso de los muertos atormenta la conciencia de los vivos: Carlos Saúl Menem es el presidente de la República Argentina». Dice luego que los dos votos mayoritarios de las últimas elecciones presidenciales (por Menem o por Eduardo Angeloz) fueron «tributarios del "Proceso"» y de la derrota, «horizontes construidos por la victoria del "Proceso"». Votar a Angeloz expresaba el deseo

[44] Zamora, Luis. «Crisis crónica del capitalismo argentino», en Alfonsín, Cafiero y otros, *¿Hacia dónde va el alfonsinismo?* Tomo I, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

[45] Horowicz, Alejandro. «A modo de prólogo», *ibidem*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 136 9/5/11 3:04 PM

de evitar que un golpe de Estado destituyera a los peronistas y retornara el horror de la dictadura, que se había vuelto sinónimo de desaparición, tortura y muerte; votar a Menem era el deseo de impedir que continuara la política económica que, en los hechos, se mantenía desde el ministro de Economía de Isabel Perón (Celestino Rodrigo), pasando por el de la dictadura, Martínez de Hoz, y llegando hasta la culminación del alfonsinismo. «Los votantes populares del Frente Justicialista de Unidad Popular acaban de sufragar contra la economía política de la masacre, contra la continuidad que descarga sobre sus cabezas las furias del rodrigazo permanente», escribía Horowicz. El voto a Menem expresaba entonces un sueño —librarse de la política económica de Alfonsín— y una voluntad ferviente de incomprensión: no asumir que esa economía no era producto del antojo de Alfonsín sino la consecuencia de la derrota de un proyecto popular, derrota que esas elecciones no modificaban.[46]

Negación de la derrota en la narrativa de la generación de militancia

> *«Y he aquí», termina Sir Gielgud, «que de pronto nuestro barco ya no nos pareció la embajada itinerante de un país maravilloso, sino la isla a la deriva en que cumplíamos el destierro de un país que ya no existía más».*
>
> Leopoldo Brizuela (1963), *Inglaterra* (1999)

¿Por qué digo que una parte significativa de lo que escribe en postdictadura la generación de militancia tiende a negar la derrota? ¿A qué me refiero al señalar que lo «nuevo» de los jóvenes fue semiotizarla, interrogarla, narrar sus efectos? Trabajemos para mostrarlo con un policial negro publicado en plena democracia, en 1989: *Arena en los zapatos*, de Juan Sasturain (1945).

Arena… responde al género con amorosa obediencia, retoma cada uno de sus requisitos. Su único juego paródico pasa por la exhibición zumbona de la intertextualidad. Un recurso divertido del que el texto abusa, salpicando aquí y allá las escenas con remisiones explícitas a Chandler, Hammett o el cine negro: «Etchenike, al responder, recordó el comienzo de *Adiós muñeca*, se imaginó a Chandler describiendo al grandote Moose».[47]

Fragmentos de este tipo se repiten demasiado seguido, son el lugar en el que la novela no sólo exhibe y homenajea su género sino que pone con él una distancia socarrona, paródica, escenificando cierta discusión. Sin embargo, dialogar con un género literario únicamente es interesante si conlleva una

[46] Horowicz, Alejandro. «La democracia de la derrota», *op. cit.*
[47] Sasturain, Juan. *Arena en los zapatos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 137 9/5/11 3:04 PM

discusión ideológica profunda con las valoraciones que laten en los procedimientos de ese género.

Arena en los zapatos es una novela setentista, atravesada por ideologemas que circulan sólo de un modo residual en la sociedad argentina de 1989.[48] Las valoraciones ideológicas del policial negro clásico quedan intactas en sus presupuestos fundamentales. Ahora me centraré en el Orden de Clases y en el problema de la derrota, aunque respecto del Orden de Géneros, la misoginia que caracterizó el policial negro hasta hace poco tiempo no sólo está intacta en la novela de Sasturain, sino exacerbada. El sexismo es un componente ideológico impune en la década del 70 (hoy la situación apenas cambió), impera tanto en la derecha como en las izquierdas, y la novela que se escribe a fines de la del 80 se deja arrastrar por él sin el menor pudor, añadiendo la homofobia con particular ensañamiento. Esto no necesariamente sería un disvalor artístico si su fundamentalismo fuera capaz de llegar a las últimas consecuencias y revolver la hipocresía del sistema, blanqueando sus peores lacras, como el narrador del cuento «El jorobadito», que hace suyos los peores valores de una sociedad que afirma defender la igualdad y la justicia. Pero no es el caso de Sasturain: su misoginia y su homofobia actúan en la novela de modo naturalizado y a través del lugar común. Volveremos a esto en un capítulo posterior.

Respecto del Orden de Clases, *Arena en los zapatos*, tal como el policial negro indica, denuncia la corrupción capitalista con una mirada ética y taciturna: el detective cumple con los requisitos del género: un *outsider* aparentemente cínico y evidentemente perdedor —al menos si se lo juzga en relación con los valores de clase imperantes, ya que adentro del texto es un maestro, un genio en su profesión— logra desbaratar algunos de los planes más nefastos de los poderosos y restaurar cierto orden, si bien su justicia es siempre insuficiente y el *statu quo* continúa, en el fondo, intacto, listo para que el detective lo desafíe nuevamente, siempre sin grandes esperanzas.

Sasturain pone en escena a su propio detective, Julio Etchenike, que nace en *Manual de perdedores/1*, reaparece en *Manual de perdedores/2* y finalmente en *Arena…*, tres novelas escritas entre 1985 y 1989.[49] Es decir, Etchenike nace en la postdictadura, aunque sus tramas transcurran en tiempos de militares y represión. El personaje agrega a las características usuales del detective de género el hecho de ser un hombre grande. El narrador llama repetidamente «veterano» a este experto, hábil y brillante investigador. Su «veteranía» puede leerse como una discusión melancólica con las novedades del mundo, una discusión dolorosamente ganada, tal vez, a los «pendejos». Así es el principal

[48] Tomo el concepto de residual de Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, *op. cit.*

[49] Se trata de *Manual de perdedores/1*, Buenos Aires, Legasa, 1985 y *Manual de perdedores/2*, Buenos Aires, Legasa, 1987.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 138 9/5/11 3:04 PM

y primer muerto de *Arena…*: «un pendejo. Sobre todo, eso».[50] Alguien tan joven y vital como incauto, un inocente despolitizado que, arrastrado por su edad y sus hormonas, no percibe que se está metiendo en un combate de intereses que lo pone en grave peligro.

Dije que la «veteranía» entabla, en este texto, una discusión melancólica con las novedades del mundo. Agrego que en esa discusión ni el personaje ni su narrador creen tener algo que escuchar, que algún saber verdaderamente útil haya en lo nuevo. De hecho, lo nuevo no aparece en el texto, es simplemente ignorado. No casualmente el «pendejo» desaparece pronto de escena para ser el primer muerto de la trama, sin haber aportado a la novela mucho más que sus ganas también «pendejas» de acostarse con una rubia teñida que lo provoca. Quienes sí aportan su concepción de mundo son los dos mafiosos, los malvados principales, gente adulta: uno representa la oligarquía terrateniente; el otro, la burguesía industrial corrupta.

Ambientada en tiempos de dictadura, *Arena…* acierta al construir su trama entremezclándola con el pasado político conflictivo y las llagas abiertas. Los democráticos hoteles populares que el peronismo construye en exclusivos lugares de veraneo de la costa Atlántica, las injusticias de la «Revolución» Libertadora y la clandestinidad de la Resistencia peronista son claves para resolver su enigma. No obstante, esto no alcanza para discutir de verdad con el pasado conocido. ¿Por qué? No se trata de algo que la novela no intenta, al contrario, en la elección de esta temática se lee la voluntad loable de usar el género para pensar, desde él, la realidad argentina. ¿Qué es lo que falla? Leamos un fragmento:

> —En el fondo es siempre igual. Mi viejo hizo lo que hizo cuando para hablar con un ministro de Alvear no necesitaba pedir audiencia. Entraba y listo. Y a mí me tuvieron sobre las rodillas los más importantes políticos de la Nación, los hombres más sólidos y poderosos, más allá de los gobiernos o los guachos que después quisieron quitarnos lo que habíamos hecho con el laburo de la tierra, que es lo único que dura y que vale en este país de mierda.
> Y el discurso arquetípico de un vocero *tardío* y *poco consecuente* de la oligarquía terrateniente de la pampa húmeda sonaba *tan hueco* como sus *sueños de cartón*. Etchenike imaginó un Hotel Atlantic escenográfico, un *simulacro de grandezas* poblado de *fantasmas*, *figuras del pasado* o sacadas de una *novela fantástica* de Bioy Casares.[51]

«Tardío», «hueco», «sueños de cartón», «simulacro», «figuras del pasado»: nada tiene real consistencia en el mundo que defiende Willy Hutton. El aris-

[50] Sasturain, Juan. *Arena en los zapatos*, *op. cit.*
[51] El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 139 9/5/11 3:04 PM

tócrata decadente es apenas el último hijo de los dueños de la tierra e intenta por medios mafiosos no perder su poder, o acrecentarlo. Después de la frase rimbombante del joven Hutton viene el comentario didáctico del narrador, cómplice de la mirada sabia de Etchenike. Es asombrosa la certeza que ambos comparten sobre el carácter pasado del reinado de la clase social que critican. Porque la potencia de los terratenientes pampeanos no ocurre en las «novelas fantásticas» que uno de sus escritores, Bioy Casares, supo escribir como pocos; está viva, dolorosamente viva, tanto en los años de la dictadura en que transcurre el relato como en 1989, cuando se publica por primera vez, como hoy. Basta recordar la crisis de 2008, cuando el campo sojero ganó la pulseada al gobierno e instaló un clima destituyente que continúa mientras escribo estas líneas.

Arena en los zapatos se publica en el año en que el presidente Menem asume su primer mandato. La ilusión alfonsinista se ha terminado para siempre, la «democracia de la derrota» parece haber mostrado lo peor de sí, aunque eso que mostró será un juego de niños al lado de lo que faltaba y todavía falta. Era elocuente la línea de continuidad que unía y une el triunfo del proyecto de la dictadura (con Martínez de Hoz a la cabeza), la desmovilización e incapacidad de defensa de los sectores populares y los modelos de privatizaciones, que el gobierno de Alfonsín ya empezaba a preparar, era elocuente. De hecho, el citado prólogo de Horowicz, escrito, como se ha dicho, mientras aparecía *Arena en los zapatos*, registra con horrorosa claridad esta tendencia. Esta novela, junto con otras de la generación anterior, se escribe como un exorcismo inútil, para no registrarla.

No se trata de ensañarse con una obra que también tiene una trama atrapante y sabe construir un sólido escenario geográfico (Playa Bonita, imaginario balneario decadente en la soledad del invierno, el mejor «protagonista» de la novela), además de un adecuado clima «negro». Estoy dando un ejemplo representativo de la narrativa de la generación de militancia que niega la derrota, o que lo único que logra hacer con ella es un lamento nostálgico. Considerar que un párrafo declarativo como el que sigue al parlamento de Willy Hutton (frases atravesadas de aparente lucidez política de izquierda, pero forjadas al calor de un pasado que los «veteranos» creen que es la única fuente de saber) es más interesante que lo que ven con sus ojos abiertos los prisioneros de la torre significa negar la derrota, negarse a dialogar con el presente, a que la obra de arte interpele al mundo. El trabajo de *Arena en los zapatos* con la política reciente se hace desde la soberbia de una generación que no sólo cree saber lo que pasó ayer, sino que confía en que eso basta para entender lo que pasa hoy.

Otro ejemplo: la novela ironiza contra el ministro de Economía de los años de dictadura, José Alfredo Martínez de Hoz. El juez que toma cartas en el asesinato del «pendejo» periodista se llama Martínez Dios. El texto no sólo hace el chiste, lo explica dos veces. Primero, el detective «no puede evitar sonreír» cuando escucha el apellido del juez; luego, mientras Etchenike y Hutton van en auto por la avenida costanera, leemos:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 140 9/5/11 3:04 PM

—Sepa que todo esto ya lo sabe un juez: Martínez Dios —dijo Etchenike.
—¿Martínez de Hoz? Esta costanera se llama Martínez de Hoz… Es una familia amiga, de la zona. No va a haber problema.
—Éste es Dios —especificó el veterano—. Y lo va a castigar.

Llama la atención la certeza de Etchenike de que existe realmente la justicia. En todo caso, el texto es prudente y hace que Hutton muera antes de que los lectores comprobemos si el juez Martínez Dios es o no sensible a los apellidos de las «familias amigas». Este gesto suavemente confiado en alguna posibilidad de justicia, bastante ajeno a la novela negra desde su nacimiento, es sobre todo ajeno a la tendencia de la novela negra que hoy hace la NNA, donde los integrantes del Estado, se llamen como se llamen, son siempre radicalmente desconfiables.

Pero no es eso lo central del ejemplo que propongo. Lo más significativo es que Martínez Dios es un juez bastante tonto y anodino, alguien que, en palabras de un personaje valorado por el libro, batió el récord de ser el juez que más veces pasó frente a una prueba incriminatoria sin reconocerla. El texto se ríe de este juez con nombre similar al del ministro de la dictadura. Se ríe de él por inútil. ¿Qué festeja? ¿Acaso piensa que la figura que él connota también es un «fantasma del viejo pasado»? Mientras Horowicz demuestra el éxito catapultador —pese a los parches permanentes— del modelo implementado por el ministro de Economía de la dictadura, la novela se divierte como si todo ese mundo terrible hubiera sido barrido para siempre por la democracia.

Ahí está la negación de la derrota: en mentar la heroica lucha de la resistencia peronista, la batalla sorda pero eficiente del investigador privado Etchenike contra las dos lacras que oprimen al pueblo (oligarquía terrateniente, magnates industriales mafiosos), en solazarse en la caída del aristócrata decadente, pero apoyarse en una palabra en la que nos detendremos en los próximos capítulos, porque constituye una de las manchas temáticas más fuertes de la NNA: «fantasma».

«Fantasmas del pasado», leemos en *Arena en los zapatos*. En la NNA leemos esa misma palabra demasiadas veces, pero no para hablar de inanes cadáveres sin sepultura sino para señalar muertos vivos, activos, escalofriantemente presentes entre nosotros. Así es el paisaje de la derrota: al revés de Playa Bonita, donde el único joven promisorio se muere, en el paisaje visto desde el tope de la torre los jóvenes viven entre treinta mil siluetas que nunca terminan de morir.

Arena… entiende que el policial negro es un riquísimo procesador estético de la realidad social argentina y de las relaciones del presente con el pasado, pero falla porque prefiere ignorar el presente. Varios escritores de la NNA (un par de ellos, hay que decirlo por justicia, editados en estos últimos años por el propio Sasturain) abrevarán en el policial negro por motivos similares a los del creador del veterano Etchenike: Carlos Gamerro, Beatriz Vignoli, Marcos Herrera, Osvaldo Aguirre, Leonardo Oyola, Claudia Piñeiro, Ger-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 141 9/5/11 3:04 PM

mán Maggiori, Juan Marcos Leotta, Cristian Rodríguez y otros[52] entenderán que con el género se puede pensar mucho de la realidad social actual. Pero lo harán desde hoy. No porque sus historias se ambienten exclusivamente allí: *Las Islas*, de Gamerro, va y viene entre 1982 y 1992; Aguirre se ocupó de la década del 20; *Siete & el Tigre Harapiento*, de Oyola, transcurre en 1887. Pero Oyola, como bien señala la contratapa de su libro —probablemente escrita por Sasturain, el editor— es «tarantinesco» y además liga la corrupción, la alta política, las actividades parapoliciales… Su novela es histórica, pero no solamente. En Osvaldo Aguirre abundan personajes del periodismo y es inevitable llevar su reflexión al papel nefasto de los medios en la actualidad. Podría seguir ejemplificando con los otros autores, en sentidos similares. El problema de Sasturain no es que ambiente su historia en tiempos de dictadura sino que piensa ese pasado reciente sin incorporar, en su mirada literaria, el saber sobre el presente al que ese pasado nos condujo.

No voy a extenderme mostrando los modos en que ingresa lo nuevo en los escritores que acabo de citar, me limitaré a transcribir el elocuente decálogo del policial negro que escribió Carlos Gamerro, que se cumple en su novela *Las Islas* y en otras posteriores como *Entre hombres* (Maggiori), *Reality* (Vignoli), etc., y que, desde luego, no se cumple en ningún punto en *Arena en los zapatos*. Dice el decálogo:

1. El crimen lo comete la policía.
2. Si lo comete un agente de seguridad privada o —incluso— un delincuente común, es por orden o con permiso de la policía.
3. El propósito de la investigación policial es ocultar la verdad.
4. La misión de la Justicia es encubrir a la policía.
5. Las pistas e indicios materiales nunca son confiables: la policía llegó primero. No hay, por lo tanto, base empírica para el ejercicio de la deducción.
6. Frecuentemente, se sabe de entrada la identidad del asesino y hay que averiguar la de la víctima. A diferencia de la policial inglesa, la argentina suele comenzar con la *des*aparición del cadáver.
7. El principal sospechoso (para la policía) es la víctima.
8. Todo acusado por la policía es inocente.

[52] Gamerro, Carlos. *Las Islas*, *op. cit.*; Vignoli, Beatriz. *Reality*, Rosario, Editorial Municipal, 2004; Herrera, Marcos. *Cacerías*, Buenos Aires, Simurg, 1997; *Ropa de fuego*, Buenos Aires, Lengua de Trapo, 2001; Aguirre, Osvaldo. *Los indeseables*, Buenos Aires, Negro Absoluto, 2008; *La deriva*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996; Oyola, Leonardo. *Siete & el Tigre Harapiento*, Buenos Aires, Gárgola, 2005; Piñeiro, Claudia. *Tuya*, Buenos Aires, Colihue, 2005; Maggiori, Germán. *Entre hombres*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001; Leotta, Juan Marcos. *Luster*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2004; Rodríguez, Cristian. *Madrugada negra*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 142 9/5/11 3:04 PM

9. Los detectives privados son indefectiblemente ex policías o ex servicios. La investigación, por lo tanto, sólo puede llevarla a cabo un periodista o un particular.
10. El propósito de esta investigación puede ser el de llegar a la verdad y, en el mejor de los casos, hacerla pública; nunca el de obtener justicia.[53]

El duelo de los que fueron derrotados

Se rompe loca mi anatomía
con el humor de los sobrevivientes
de un mudo con tu voz,
y un ciego como yo
¡Vencedores vencidos!

Indio Solari (1949),
«Vencedores vencidos» (1988)

Pese a la tendencia a la negación, hay escritores de la generación de militancia que asumen o interrogan dolorosamente la derrota, y tal vez ahí haya una clave por la que su obra tiene vigencia para los que se hicieron lectores en postdictadura. En César Aira, por ejemplo, la derrota ni siquiera se enuncia, es el piso, el punto de partida obvio, naturalizado, fundamento de cualquier ficción posible. Por eso entrar a su propuesta es muy fácil para los nuevos. Más arduos pero más interesantes son los interrogantes y problematizaciones sobre la derrota que atraviesan, en cambio, obras complejas, también valoradas por los más jóvenes, como las de Juan José Saer, Ricardo Piglia, Fogwill, o las inquietantes geografías que imagina Marcelo Cohen.

La derrota es la perspectiva desde donde se construye el futuro o se observa el pasado también en novelas injustamente ignoradas por la crítica académica, tal vez por discriminación de género: en *La muerte como efecto secundario*, de Ana María Shua, se profetiza una Buenos Aires de capitalismo salvaje que roza la ciencia ficción; en las novelas de María Rosa Lojo sobre el siglo XIX, las masacres argentinas del pasado remoto se ficcionalizan desde la conciencia de un presente devastado. Por ejemplo en esta descripción de la pampa durante la conquista del desierto, en *Finisterre*:

> Todo aquel día, cuando ya había desaparecido en el horizonte la última crin de los caballos de Mira Más Lejos, escruté la llanura como si esperase su regreso. […]

[53] En Gamerro, Carlos. «Para una reformulación del género policial argentino», en su: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 143 9/5/11 3:04 PM

> Ninguna muesca humana quedaba inscripta en esos espacios donde el suelo era un cielo invertido, donde el cielo devoraba el suelo para volverlo ingrávido.
> Y sin embargo al atardecer, cuando el sol se derrite y gotea sobre el mundo, la pampa se hace translúcida, como si se escurrieran hacia adentro las quemaduras de la luz. Se dejan ver, entonces, los yelmos inútiles y las espadas de óxido, los pies que se extraviaron en el falso camino de la Plata, las espuelas nazarenas y las botas de potro, los fusiles, las lanzas y las carabinas, las mantas con dibujos del sol y de la luna, los uniformes azules y los ponchos rojos, los niños y las madres de todas las matanzas celebradas sin pudor, bajo su cielo radiante.
> Nadie duerme en el desierto eterno. Son bellos insomnes que brillan en una caja oscura de cristal, caminando a lo largo de la noche. Luces malas, los llaman. Avanzan en procesión por la pampa redonda. Llevan sus propios huesos encendidos como cirios. Desaparecen cuando llega el amanecer. Desaparecen como si nunca hubieran existido, a esa hora en que la pampa se derrama en el cielo y el cielo es un abismo devorador de hierbas y de leguas.[54]

La narradora, una cautiva, venía contando su historia en pasado y se detuvo en la descripción de la pampa. Pero de pronto la escritura hace punto y aparte y la voz pasa al presente, un presente en el que el paisaje donde no se ve «muesca humana» sólo tiene humanos: fantasmas que, a diferencia de los de Sasturain, están horriblemente vivos. Es que la voz ya no es solamente la de la cautiva del siglo XIX, el verbo en presente y la voz lírica refieren a otra cosa, a alguien que mira desde un lugar otro, alguien que sabe que la saga que va del yelmo al poncho rojo no ha terminado, que hay muchos más «niños y madres de todas las matanzas». La verosimilitud de una carta del pasado (escrita por una ex cautiva) se disuelve para que hable el presente de la derrota. Leemos sabiendo que habrá más masacres sin pudor sobre la pampa. La procesión de insepultos no puede no entenderse, escrita y leída en 2005, cuando salió la novela, en relación con los insepultos más recientes.

Por cierto, la narrativa que escribe en postdictadura la generación de militancia no puede dividirse en buena o mala según niegue o asuma la derrota. Hay obras que no la tematizan y son muy valiosas. No estoy proponiendo que la literatura debe aceptar e interrogar el fracaso político que a lo mejor vivieron sus autores para ser «buena». Sí lo contrario: que si lo deniega, o si se limita a la nostalgia tanguera por lo perdido en lugar de asumir el duelo e interrogar el nuevo estado de las cosas, renuncia a dialogar con su sociedad. Y es precisamente contra esta negación —sabiéndolo o no— que las generaciones de

[54] Lojo, María Rosa. *Finisterre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 144 9/5/11 3:04 PM

postdictadura crean su lenguaje «nuevo». Lo crean a partir de su capacidad de observar en detalle un paisaje que tiene a la derrota como protagonista ubicua.

En las obras de postdictadura de los mejores escritores de la generación anterior, la derrota no es ubicua porque no se contempla desde la baranda más alta de la torre. Esto no los hace peores que los nuevos, sí diferentes: ellos pueden investigar los caminos de transformación, los efectos del fracaso, los modos de procesar el *duelo* por lo que desearon y está muerto (en esos términos, precisamente, analiza Idelber Avelar la narrativa que escriben en postdictadura Tununa Mercado o Piglia). Los nuevos, en cambio, pueden contar un presente que reciben sin beneficio de inventario, y mostrar con la experiencia brutal y directa de su presente desolado hasta dónde está cerrado el horizonte.

Jorge Asís, ¿la mirada precursora?

> *Un viernes 6 de octubre del año 2000, hacia el mediodía, Carlos «Chacho»Álvarez, el vecino más eminente de todo el barrio, anunció públicamente su descontento con el gobierno de Fernando de la Rúa y, en consecuencia, que renunciaba a la vicepresidencia de la nación. […]*
>
> *Entonces, un pujante palpitar sacudió la entraña de Palermo […] mientras los pequeños grupitos se movilizaban a la calle Paraguay, entre Scalabrini Ortiz y Aráoz […] donde residía con su familia el vicepresidente. […] Hermanados en el mismo grito y en la misma fe, iban llegando espontáneamente las damas de la Avenida Santa Fe con sus muchachas, las amas de casa con sus inquietudes y sus hijos, y algunos caballeros de paso que volvían a sus casas para almorzar. Era el cielo de la patria sublevado. Era el cimiento básico de la nación que asomaba.*
>
> Nicolás Mavrakis (1982), "Palermorama en seis vuelos rasantes" (2007)

La novela *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís,[55] asumió en plena dictadura la verdad de la derrota con una crueldad irónica que resultó ofensiva para muchos, leída casi como complicidad con el *statu quo*. Era la voz de un vencido que se burlaba de la batalla que había librado su generación. Sus compañeros de desgracia no teníamos muchas ganas de reír: nos negábamos a renegar de la pelea y el dolor estaba demasiado en carne viva. Sin embargo, las generaciones de postdictadura están capacitadas para leer *Flores robadas…* de otro modo, porque no dieron esa batalla pero sí sufren el mundo devastado que resultó de ahí.

[55] Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1980.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 145 9/5/11 3:04 PM

Los que reivindican hoy a Asís pertenecen sobre todo a la segunda generación de postdictadura. Cuando los escritores jóvenes eligen leer a Saer, Aira, Piglia, Fogwill o Cohen, hacen suyos autores que propone el canon de la academia. Pero cuando levantan específicamente la literatura de Asís están eligiendo a un escritor que la academia ignora y la corrección política defenestra. Por un lado, confían en que sus gustos literarios no tienen por qué pedir permiso a la crítica consagratoria; por el otro, expresan que una obra vale independientemente de las acciones o la conducta cívica y las elecciones personales de un escritor.[56]

Esta última es una concepción que comparto y que los jóvenes aprendieron en las clases de las carreras de Letras, pero sobre la cual flota, en los hechos, cierta tensión en el *establishment* cultural. Es que se trata de una idea flagrantemente combatida por la generación de militancia, a la que en buena parte éste pertenece, y no deja de chocarle, en los hechos, sobre todo cuando no se trata de juzgar al colaboracionista nazi Louis-Ferdinand Céline o al ya fallecido Jorge Luis Borges, sino a alguien que está vivo y actuando, al lado de nosotros.

[56] Jorge Asís (1946) fue militante de la Federación Juvenil Comunista y en esa época comenzó a publicar ficción. Sus primeros libros, *La manifestación* (1971), *Don Abdel Zalim* (1972), *Los reventados* (1974), tuvieron en general buena acogida de la crítica (*Los reventados* fue primera mención Casa de las Américas); trabajaban con su pasado familiar, su origen cultural y la militancia de izquierda. Fue periodista en el diario *Clarín*, donde escribía exitosas y notables aguafuertes que firmaba con el seudónimo de Oberdan Rocamora. Luego del éxito de la trilogía *Canguros —Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980), *Carne picada* (1981) y *La calle de los caballos muertos* (1982)—, Asís publica *Diario de la Argentina*, una novela paródica donde desnuda la redacción de *Clarín*, que él mismo había integrado, y los negocios políticos y personales de los propietarios del poderoso medio. Este libro le valió el repudio y el silenciamiento por parte del matutino, cuya influencia sobre los sectores de poder argentinos era inmensa. En 1983 publica una cuarta novela, transformando la trilogía en tetralogía: *Canguros III*, pero ya no se vende como se esperaba.

En 1988 Jorge Asís se aproxima a Carlos Saúl Menem, participa activamente a su lado en las elecciones internas que enfrentan a Antonio Cafiero y a Menem para decidir el candidato presidencial del Partido Justicialista. Tras la victoria electoral de Menem, en 1989, Asís se transforma en embajador argentino ante la UNESCO, y reside en París. Abandona esta ciudad y el cargo en 1994 para ocupar la Secretaría de Cultura de la Nación del menemato. Luego de una gestión breve y accidentada, de menos de un año, se dirige personalmente al presidente ante las cámaras de televisión para comunicarle su renuncia. La disidencia pasaba por una propuesta del escritor: regular las palabras en inglés en la vía pública. A pesar del enfrentamiento mediático, Menem lo nombra embajador argentino en Portugal, cargo que ocupa hasta la asunción del gobierno de De la Rúa, en 1999. Cuando el ex presidente es detenido, acusado de graves casos de corrupción (tráfico de armas), Asís es uno de los pocos políticos que mantiene lealtad a quien lo favoreció en el pasado y va a visitarlo. En las elecciones en las que triunfó Cristina Kirchner (octubre de 2007), hubo algunos intentos de agrupar una fórmula que defendiera la experiencia de los años 90. Uno de ellos fue la fórmula Jorge Sobisch-Jorge Asís: el escritor fue candidato a vicepresidente en la fórmula encabezada por el ex gobernador de Neuquén. Con su habitual desparpajo, Asís reconoció en cámara que había sufrido una derrota impiadosa. Durante el kirchnerismo, el escritor rompió espadas una y otra vez con la nueva corrección política y los discursos izquierdizantes, defendiendo sus acciones menemistas.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 146 9/5/11 3:04 PM

Hagamos un poco de historia sobre una de las novelas más conocidas de Asís que hoy reivindican varios jóvenes: *Flores robadas en los jardines de Quilmes*. El periodista Pablo Perantuono recuerda bien que «fue una de las últimas novelas que la clase media compró masivamente».[57] En efecto, esta obra o, pocos años después, *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia y también, pero en menor medida, los libros de Biblioteca del Sur ya mencionados constituyen los últimos títulos que sacudieron a los lectores argentinos, antes del abismo que se abrió en los años 90 entre ellos y sus escritores. La obra vendió 200.000 ejemplares cuando apareció en 1981, pero recibió críticas a derecha e izquierda. Como recuerda el escritor y periodista Claudio Zeiger, integrante de la primera generación de postdictadura, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* «levantó una polvareda de discusiones (habría que recordar que este libro, que revisaba la militancia de izquierda de los años 70 de forma picaresca e impiadosa, fue interpretado básicamente de dos maneras: por un lado, como el primer libro que, bajo la censura, venía a hablar abiertamente de estos temas y, de yapa, con mucho sexo explícito; por el otro, esta misma idea positiva fue tomada para decir que la dictadura lo dejó correr porque contenía un discurso funcional a ella)».[58]

Con la excepción tardía de Josefina Ludmer, quien acompañó con agudeza crítica las relecturas jóvenes de Asís,[59] la obra del escritor que luego integraría

[57] Perantuono, Pablo. «Jorge Asís: "No soy un señor muy ejemplar"», Crítica Digital, Buenos Aires, 16/4/2008. http://74.125.113.132/search?q=cache:_27KjGjFlmMJ:www2.criticadigital.com/revistacfiles/revista_c_8_web.pdf+%22Jorge+As%C3%ADs%22+Horowicz&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=ar

[58] Zeiger, Claudio. «No me gusta leer sobre mí», *Radar*, *Página/12*, domingo 13/1/2002. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-55-2002-01-20.html

[59] «Asís es un maldito total, maldito en el sentido de que está excluido, no aparece en los lugares donde los escritores quieren aparecer. No se sabe si escribe bien o mal, lo que es propio de los malditos (porque los malditos siempre han sufrido un período donde se discute si su escritura es buena o mala como para integrarlos o no). Tiene una prosa sobrecargada, exasperada, ríspida, una extraña prosa conceptual que por momentos se vacía en el lugar común y por momentos se sobrecarga en una especie de mal lenguaje periodístico. Entonces ahí está la típica posición del maldito, de la que te hablaba antes. Encima, escribe sobre el revés de las instituciones culturales donde todo son trenzas, alianzas, jugadas, estrategias y tácticas para ganar poder. Cuando lo leí, me pareció que mostraba algo que en general no se muestra y empecé a pensar en las bondades del mal. Asís tiene una actividad de desdiferenciación, borra fronteras entre realidad y ficción, entre ensayo y relato, entre fascismo y comunismo, entre literatura y política. En esa actividad de borradura de fronteras, cae todo. También Cambaceres en *Pot Pourri* se transformó en un escritor maldito, por mostrar la otra cara. Si el neoliberalismo muestra el estado mafioso, él es el escritor orgánico del neoliberalismo. Muestra lo mafioso de todas las instituciones. Se ríe de lo respetable. No simula, desnuda.» «Cada vez se está borrando más el límite entre realidad y ficción […] hay literatura que está trabajando muy conscientemente en eso [por ejemplo] el libro de Asís *Lesca, el fascista irreductible*. ¿Existió o no existió Lesca? Esa incertidumbre, esa borradura de fronteras, me interesa.» Entrevista a Josefina Ludmer a cargo de María Moreno. «El lugar de la resistencia», *Radar libros*, *Página/12*, Buenos Aires, 1/10/07. Otro elogio más reciente: «Las profanaciones son muy difíciles de ver en la cultura argentina,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 147 9/5/11 3:04 PM

activamente el menemismo fue despreciada desde el comienzo por la crítica académica, incluso si los profesores que imperaban en Letras cuando la novela se publicó son muy distintos de los que aparecieron después de 1983. Primero el desprecio fue el que habitualmente recibe cualquier obra que consigue lectores y éxito por su cuenta, antes de ser descubierta por los especialistas. Pero si los que llegamos después también ignoramos *Flores robadas…* lo hicimos, posiblemente, por algo más genuinamente literario: la novela causó, en muchos lectores de la generación de militancia, una indignación que iba más allá del prejuicio contra las obras con éxito en el mercado.

Permítaseme aportar un testimonio personal: fui una de las personas que leyó la obra cuando se publicó, en 1980. Yo tenía veintidós años y no buscaba una literatura políticamente correcta, tampoco le pedía mensajes claros o que mostrara una salida social. Por otra parte, empecé la novela bien predispuesta, porque había leído otros libros de Asís que me parecían interesantes, y además lo había conocido personalmente en 1976, de modo superficial, en la sede de la revista *Crisis*, donde yo había trabajado, y me había resultado divertido y agradable. Sin embargo, *Flores robadas…* me enfureció. Me indignó que el narrador se burlara de gente que a lo mejor todavía estaba viva, aullando bajo la picana eléctrica en los campos de concentración (yo había querido a alguna de esa gente); me indignó el cinismo con el que construía un mundo que nos había sido entrañable y acababa de ser bestialmente segado ante nuestros ojos. Me enojó también que se burlara de las mujeres que habíamos ganado, a fuerza de soportar ofensas, infamias y peleas familiares brutales, una vida sexual menos opresiva; la desvalorización de razones importantes por las que tantos y tantas se habían arriesgado; el humor y la distancia del narrador (que yo leía como soberbia); el escepticismo (que en ese momento desolado era una salida fácil para denigrar lo vivido). Tanto ingenio al servicio de vapulear me pareció simple jactancia masculina, no pude ver en esa obra quiebres o vacilaciones.

Hoy sé que hay que sospechar del arte que enoja. La literatura inane no indigna, más bien aburre, desinteresa, y la sociedad la olvida. Pasaron casi treinta años de mi lectura de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* y aún recuerdo la intensidad de mi emoción negativa, junto con escenas enteras del libro. ¿Qué llaga que yo no quería tocar, qué verdad oscura que yo no quería saber dejaba entrever ese texto? Una obra que los nuevos están releyendo: «Los hijos de los que me ninguneaban hoy me leen y me valoran», declara

---

que es muy conservadora y no corre demasiados riesgos. El que más se podría acercar es Jorge Asís con el libro sobre *Clarín*, donde *Clarín* podría ser pensado como una metonimia de lo nacional. […] Hay que tener también cierta audacia para hablar mal de "la nación"». «Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente», entrevista de Diego Peller. Revista *Otra Parte*, Buenos Aires, nº 18, primavera de 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 148 9/5/11 3:04 PM

ahora Jorge Asís, y tiene razón.[60] Jóvenes escritores, críticos y *bloggers* del campo cultural de postdictadura (Washington Cucurto,[61] Patricio Zunini,[62] algunos estudiantes de las carrera de Letras) aplauden la denostada obra de Asís. ¿Qué encuentran ahí que nosotros no encontramos?

«De *Flores robadas en los jardines de Quilmes* lo más interesante es la conformación del narrador», opina Bruno Petroni, estudiante avanzado de Letras y escritor todavía inédito:

> Plantea la actualidad de ese país devastado y devastador, donde no hay realmente nadie que se salve de ser burlado, metido en el circo. Desde los militantes desaparecidos hasta los militares, todos aparecen envueltos en esa burbuja circense que es Argentina. En ese sentido me parece que la novela es una precursora (consciente o no) de la NNA, al construir un narrador que no se propone como superior sino como un tarado más, que cree tan poco en sí mismo como en todo lo que lo rodea. Es la literatura de un país desastrado, agujereado, donde la síntesis es imposible.
> Asís es precursor porque recién después se hace literatura que habla a través del humor negro de los desaparecidos, de las Malvinas, de las tragedias argentinas. La NNA está signada por la imposibilidad de lo serio, que es tan poco creíble como los panfletos de las agrupaciones de izquierda. Lo que queda es la burla, la distancia, solamente desde allí es posible la crítica.[63]

El testimonio de Petroni es claro: Jorge Asís interesa porque reconoce, entiende la derrota. Ahí donde yo tomaba en serio al narrador y lo acusaba: ¡soberbio!, él lo incluye en el «circo» y ríe: ¡tarado! Asís relata un pasado que atañe a los que nacieron después con la entonación y la mirada que hoy se siente lúcida.

[60] Perantuono, Pablo. «Jorge Asís: "No soy un señor muy ejemplar"», *op. cit.*

[61] Cucurto menciona elogiosamente a Asís en muchas entrevistas. Véase por ejemplo Leitao, Paola. «El hombre de los mil nombres y un rostro». Bahía Blanca, *Vox Virtual*, nº 15, abril 2003. http://www.proyectovox.org.ar/virtual_15-2.htm. O véase Fasciolo, Gerardo. «Washington Cucurto: "Molesta lo que cuento y cómo escribo"», Agencia Universitaria de Noticias y Opinión, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 11/07/2008. http://www.auno.org.ar/leer.php/4172

[62] Por ejemplo en el post de «P.Z.» del 27/8/08, donde se firma irónicamente «Gordo Gostanián» y se hace un análisis textual notable del relato de Asís «La resistencia». Me refiero a «El peronismo de Jorge Asís», en el blog «Hablando del asunto 3.0». www.hablandodelasunto.com.ar

[63] Entrevista a Bruno Petroni, julio de 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 149 9/5/11 3:04 PM

Lo «nuevo»: el desolado paisaje de la derrota

recorremos los desarmaderos
desalmaderos
del Saladero al WalMart
sales
donde las chapas se pudren
donde los colores
se decoloran
se aguachentan en changas/ en chapas
desalmaderos
mientras
«hotter than hell» gritan los kiss

una sábana blanca
acompaña la ruta por los costados
él habla de expediciones a las salinas grandes
de un general del pasado y la pampa

las chapas ven pasar el arroyo
de norte a sur
el cielo se repite en
parabrisas tirados
ya cubiertos de cardos

invocación:
las chapas para pastrana
aunque se pudra la noche
en este viejo camino a puntalta…
señores de la sal

Omar Chauvié (1964), «Algunas imágenes del costado del sol»
(*El ABC de Pastrana*, 2000)

Recordemos nuestro punto de partida con las declaraciones de David Viñas. El escritor del *establishment* literario que pertenece a la generación militante y reclama rebeldía a la nueva, acusándola de pertenecer… al *establishment* literario. Mientras el gran crítico consagrado resume todo lo que no leyó ni va a leer en una palabra, «pavada», y alucina que se relaciona con una «movida española», el joven crítico y estudiante de Letras Silvio Santamarina lee *Rapado*, una obra de Biblioteca del Sur (esa colección que en su facultad tiende a ignorarse por «comercial»). Encuentra en esa obra «una rebelión microscópica, distinta a las que han sido en el pasado, y que incluso puede no llegar a ser», lee preguntas a «la Historia y sus ciclos paradójicos».[64]

[64] Santamarina, Silvio. «Crecer en silencio. *Rapado* y *Velcro y yo*, dos libros de cuentos de Martín Rejtman», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 150 9/5/11 3:04 PM

Santamarina tiene entonces veinte años. Muy probablemente admira a David Viñas, no es indiferente a la injusticia social que lo rodea y mucho menos tiene ideas de derecha o afines al *establishment*. Simplemente percibe que si la rebelión «incluso puede no llegar a ser», si los ciclos paradójicos niegan cualquier *certeza* (no cualquier posibilidad) de progreso, si la decepción es el paisaje que ve desde la torre, negar esa amarga realidad para pintar una que a ojos vistas es mentira no es el modo de hacer buena literatura.

Casi diez años después, otra crítica nueva, Agnieszka Ptak, estudiante de la misma universidad que Santamarina, reflexiona sobre la derrota en la narrativa de postdictadura y la lee como denuncia en el negrísimo sarcasmo de otro integrante de la primera generación, uno que acaso habría vendido bastante más si hubiera publicado su estupendo libro de cuentos, *Playa quemada*, en Biblioteca del Sur: Gustavo Nielsen. En su novela *Auschwitz*, que aparece ya en los primeros años del siglo XXI, imagina a un perverso, Berto, que usa el *Nunca más* de la CONADEP como fuente de ideas para torturar a un extraño niño.[65] Ptak dice que Nielsen realiza con *Auschwtiz*

> […] una apuesta fuerte sobre cómo contar el horror, sobre el modo que encuentra para poder nombrar lo que podríamos llamar «la basura social», los materiales con los que elige trabajar (la misoginia, la discriminación, la tortura, la opresión, la violación sexual entre otros), además de brindarle al *Nunca más* una nueva valoración como manual de torturas, eligiendo para ello un discurso paranoide que bordea la locura.

Las imágenes de Nielsen, dice Ptak, son «modos de explorar, de dar cuenta desde la imaginación, y denunciar, una sociedad destruida, producto de una derrota y de una victoria que cala hondo, en sus valores, en sus lazos, en sus modos de relacionarse y concebir al otro».[66]

Ptak utiliza la clasificación de Andrés Neuman, quien propone y demuestra, para la narrativa de la primera generación de postdictadura, la vigencia de un «mapa», atendiendo al modo en que las obras «se acercan al tema de la dictadura o sus consecuencias». Dice Neuman:

> Los ocho bloques propuestos podrían denominarse de la siguiente manera: I) Proyecciones históricas; II) Arquetipos nacionales; III) Memoria de la subversión; IV) Repertorio represivo; V) Pedagogía de la represión;

[65] Nielsen, Gustavo. *Auschwitz*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

[66] Ptak, Agnieszka. «Una apuesta fuerte frente al trauma: *Auschwitz*, de Gustavo Nielsen», trabajo realizado para mi seminario «Relatos de la intemperie: algunas hipótesis sobre la narrativa argentina de las generaciones recientes» (Carrera de Letras, FyL UBA, 2º cuatrimestre de 2007), mímeo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 151 9/5/11 3:04 PM

VI) Dictadura e intimidad; VII) Exilio y desarraigo; VIII) Guerra de las Malvinas.[67]

Ptak encuadra *Auschwitz* en el bloque «Pedagogía de la represión» y «Arquetipos nacionales». La inserción en el primer bloque se justifica del modo más paradójico: por el uso del *Nunca más* como espacio de «formación», ironizado hasta lo desopilante: leyendo las descripciones del *Nunca más*, Berto elabora una lista de las compras para torturar al niño y concurre a un local de Easy con la «receta» en la mano; allí entabla una alucinante charla especializada con un vendedor apasionado, experto en construir picanas.

Lo que la lectura de Ptak comprueba pareciera una prueba tremenda de algo que señalé en mi análisis al «Prólogo» que Ernesto Sabato escribe para ese libro: la política de la memoria que reifica el horror, impidiendo la libre investigación y la libre discusión del proceso histórico que llevó a él, se transforma, más allá de las buenas intenciones de los que la practican, en un modo brutalmente eficiente de aleccionar sobre lo que le espera a cualquier transgresor y desalentar cualquier enfrentamiento. Aunque debo hacer una cita extensa, creo que es preciso mostrar qué elementos del «Prólogo» de Sabato me llevaron a afirmar esto. Es necesario, porque este texto tuvo una importancia y una vigencia muy particular. No se trata de un acto personal, malvado y conspirativo del autor de *El túnel* sino de algo inconsciente que tiene, incluso, cierto mérito artístico: en su prólogo, Sabato sintetiza magistralmente el discurso del miedo y el disciplinamiento que sobrevolaba, aún impronunciado, en los albores de la democracia de la derrota. En ese sentido, si fuera una obra literaria que cristaliza las significaciones de lo infernal y del terror alrededor de la política argentina, yo no tendría nada que objetarle, al contrario. El problema es que no se propone así, como ficción, sino como texto con valor referencial de verdad, apoyado en la prestigiosa función pública de quien lo firma (presidente de la CONADEP). Por eso, en ese «Prólogo» perviven significaciones hegemónicas, se volvió un verdadero semillero para construir las representaciones del pasado reciente y la represión de la dictadura que incluso hoy, ojalá algo residualmente, siguen vigentes. Y en todo caso, lo que de ese «Prólogo» sigue vigente es la *prohibición* de pensar el problema sin tabúes.

En mi análisis sostuve que este «Prólogo» actuó en definitiva de modo pedagógico, apoyando los intereses más reaccionarios. Después de rastrear, entre otras cosas, las connotaciones demoníacas e irracionales en la construcción discursiva de los represores de la dictadura, obturando cualquier interpretación humana de los hechos como procesos históricos en los que la sociedad entera

[67] Neuman, Andrés. «La narrativa breve en Argentina desde 1983: ¿hay política después del cuento?», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 152 9/5/11 3:04 PM

participó, me ocupo de los múltiples sentidos del sintagma «Nunca más», y rastreo uno que plantea:

> «Nunca más se intentará una política revolucionaria en la Argentina.» Porque al demonio sólo se lo deja afuera dejando el pecado afuera. Entonces, el título tiene valor de prohibición o de advertencia hacia potenciales víctimas, no hacia los victimarios. En ese sentido, Horowicz sostuvo que el libro operó no sólo como denuncia de lo que ocurrió, sino como manual de lo que le espera al que da batalla, como procedimiento disciplinador.
> Perfeccionando la máquina de aterrorizar que es este Prólogo, la tajante negación del «nunca más» está contradicha en su interior: «muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aún vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del mal».
> Ningún análisis político que objete o confirme la posibilidad de un nuevo golpe de Estado opone el autor a la vacilación y el miedo, a esta posibilidad de resurgimiento mágico de lo abominable, de lo que «nunca más» debería resurgir. Aquí es donde el enunciado título abandona la constatación para transformarse en súplica hacia esas fuerzas del mal, que —en su infinita, caprichosa omnipotencia— pueden reactivarse.
> Sujetos y objetos, victimarios y víctimas, relaciones sociales, factores políticos no sólo están ausentes del título, sino que pierden toda posibilidad de convocarse a partir de él. Porque la potencia negativa de los dos adverbios prohíbe cualquier reflexión, amordaza, con el grito afectivo y visceral, toda posibilidad de pensar el tema. Y aquí otro sentido posible: «Nunca más pensar el tema». El Prólogo perfecciona un mecanismo de los represores que él mismo describe: «[comandos armados] aterrorizaban a padres y niños, a menudo amordazándolos y obligándolos a presenciar los hechos».
> El Prólogo del Informe de la CONADEP «aterroriza» y «amordaza», «obligándo[nos] a presenciar los hechos» que se describirán cuando él calle, después de habernos avisado que nada de lo que sigue tiene que ver con relaciones humanas, políticas, sociales. Y frente a esta evidencia, ¿qué nos queda sino elevar los brazos y clamar al Cielo la súplica colectiva «Nunca más»? Así, el título no es ni siquiera una promesa. El terror ciudadano ha quedado garantizado para varias décadas.
> […] Amenazar con el Infierno como estrategia de disciplinamiento social es un viejo truco medieval. Notable: ¡terror medieval en pleno capitalismo! Y les sale bien. Una prueba más de que no sólo de factores de clase se hace la subjetividad humana. Torturas de la Inquisición, torturas de la ESMA: ¿cómo desactivar esta catacumba en la que, ahora sí desamparados, tenemos sumergida nuestra subjetividad? Final de *La noche de los lápices*, de Olivera: la cámara, del lado de adentro de las rejas, acompaña a Pablo Díaz (Leonardo Sbaraglia) que sale de su cautiverio. Pablo cruza la puerta, se aferra a los barrotes, grita mirando a cámara la mentira de-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 153 9/5/11 3:04 PM

sesperada: «¡Ustedes van a salir!» La promesa es para sus compañeros de cautiverio, que escuchan, como los espectadores, *de este lado de las rejas*. En efecto, Pablo se va y el carcelero da dos vueltas de llave a la puerta y la cámara, nosotros quedamos aquí adentro, purgando para siempre el pecado colectivo de habernos animado a soñar con un mundo más justo.[68]

El diálogo entre este planteo, la utilización del *Nunca más* que hace el personaje de Berto y la lectura de la joven crítica Agnieszka Ptak es por lo menos inquietante. Pero Ptak lleva la inquietud más lejos: justificando la inclusión de *Auschwitz* en el bloque que Neuman llama «Arquetipos nacionales», dice que el personaje de Berto, en esa novela, «va directo al corazón de la clase media, media-alta que no se hace cargo del todo de la "mancha", de "los muertos" de la dictadura y que tampoco se hace cargo del futuro, que es impotente para poder construir y forjar un futuro a nivel social».

Es que Nielsen le comunica al lector «lo cercano que él está del personaje: Berto podría ser cualquier pasajero del Mitre, cualquier contador de Palermo, cualquier ejecutivo de una firma multinacional. Nielsen denuncia, a mi modo de ver, lo siniestro de nuestra sociedad, un estado de situación bastante perverso a nivel social y de país».[69]

Así innova la generación de ruptura: se rebela contra la voz que no es propia, la mirada que imponen los mayores vencidos para paliar su dolor y su frustración por una derrota que todavía en 1991 intentan desconocer. Los jóvenes semiotizan el mundo vencido que recibieron, lo asumen sin beneficio de inventario, con la dignidad de toda generación nueva, aceptan la situación de la que no son responsables y se niegan a fingir la actitud voluntariosa y luchadora que en otros no fue fingimiento sino el modo particular en que se encauzó su rebeldía; se niegan a la rebeldía antigua para encontrar la propia.

Lo que los prisioneros ven desde arriba de la torre es una humanidad encerrada en un callejón que parece sin salida, ven que «el futuro no es de ellos».[70]

[68] Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», *op. cit.*

[69] Ptak, Agnieszka. «Una apuesta fuerte frente al trauma: *Auschwitz*, de Gustavo Nielsen», *op. cit.*

[70] *El futuro no es nuestro* se llama la antología de narradores de Latinoamérica que compiló el peruano Diego Trelles Paz, con escritores nacidos entre 1970 y 1980. Se trata de un proyecto a la vez virtual y en papel. Una versión de la antología puede leerse en la revista virtual *Pie de Página*, http://www.piedepagina.com/redux/category/especiales/el-futuro-no-es-nuestro/ Allí aparecen 64 autores con 64 relatos, con selección y prólogo de Diego Trelles Paz y nota introductoria de Naief Yehya. En cada país de Latinoamérica se publicó o se está por publicar una versión gráfica que contiene el mismo prólogo, con selección también de Trelles. En cada caso, se trata sólo de veinte autores con veinte relatos, diferentes de los que están *online* y está o será publicada por una editorial de cada país de Latinoamérica. La edición argentina salió en Eterna Cadencia, en 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 154 9/5/11 3:04 PM

Los que están inmediatamente debajo aprisionan sus pies en pantanos de ilusiones perdidas y en una derrota propia que tienden, por dolor, a proyectar hacia arriba, acusando a los nuevos de ser los derrotados, protestando por su despolitización sin leerlos. Porque hacerlo los obligaría a admitir cuestionamientos que esta literatura les hace sin querer: ¿cómo ha llegado la Argentina a este punto de degradación? ¿Qué pasado la trajo hasta acá? ¿Qué responsabilidad tienen las generaciones anteriores? ¿Qué memoria han transmitido los padres a los prisioneros de la torre? ¿Qué autocrítica realizamos frente al fracaso en el intento de construir un mundo más justo, socialista?

La perspectiva crítica, politizada y propiamente generacional es explícita, por ejemplo, en el prólogo de la antología de narradores latinoamericanos nacidos entre 1970 y 1980, *El futuro no es nuestro*, donde el antólogo, el escritor peruano Diego Trelles Paz (1977), escribe:

> *El futuro no es nuestro* surge, en primer lugar, como respuesta a una serie de malentendidos asociados con la idea demagógica, pregonada y repetida cual eslogan hasta el hartazgo, de que el futuro les pertenece a los más jóvenes. Aquella cantata mal disfrazada de sincera esperanza suele encubrir y aspira a justificar un presente desolador: catastrófico en términos de equidad y justicia social, siniestro en materia de respeto a los derechos humanos, apocalíptico para la salud ecológica del planeta, cínico con los menos favorecidos por el fundamentalismo neoliberal del mercado.[71]

[71] Trelles Paz, Diego. «Prólogo», en su: *El futuro no es nuestro*, *ibidem*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 155 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 4

De la primera a la segunda generación de postdictadura

El problema de la legitimidad y la autoconciencia

Digo
que debería haber sido un poco más precavido,
si a mí me hubiera tocado hacer y no decir,
ser la idea y no la sustancia abandonada;
si me hubiera tocado ser el verbo primero
y no la impotencia en el desierto.

Debería haber pensado un poco.
Digo
que debería haber pensado un poco en los enfermos;
claro,
si a mí me hubiera tocado hacer y no decir.

ALEJANDRO FARÍAS (1978), *Cuando digo* (2007)

Aunque los jóvenes escritores acometieron su empresa desde las más variadas estéticas, con la libertad que brindaba un entorno sin urgencias en el que era claro que la revolución no estaba (como había parecido alguna vez) a la vuelta de la esquina, la evidencia de que no había mucho modo de «hacer» y que el «decir» era en el país apenas un parloteo inconsistente los puso lejos de aquella saludable y necesaria soberbia que precisa toda generación de innovación y ruptura para creer en sí misma, esa agresividad vital en la que se impugna con crueldad a los más viejos. Pero «el peso de los muertos atormenta la conciencia de los vivos» y toda esa gente nueva, en los años 90 y también hoy, escribe literatura parada sobre los hombros de treinta mil jóvenes rutilantes y fantasmagóricos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 156 9/5/11 3:04 PM

que todavía mientras escribo estas líneas ocupan el mítico lugar de haber sido los últimos seres humanos menores de 35 años realmente valiosos, sensibles, idealistas, heroicos, en la historia argentina. Abrumada por siluetas inimitables, ausencias que deambulan entre todos nosotros (insepultas, prestigiosas, bellas, martirizadas), la primera generación apenas alcanzó a percibirse como un conjunto de mónadas, solitarias y con poco derecho genuino a la existencia. Todo joven escritor con inquietudes políticas se consideraba único y consideraba a sus escritores coetáneos seguramente apolíticos y superficiales. Si los grandes de los años 70 no los leían, ¿por qué iban a ser importantes? ¿Y por qué iba a ser necesario leerse entre ellos? Los jóvenes escritores no leían compatriotas coetáneos, tampoco, casi, latinoamericanos, porque casi no se publicaban (por eso fue tan importante que luego de 2001 surgiera *Mil Mamuts*, la revista de cuento latinoamericano de escritores vivos). Todavía ocurre, aunque es bastante recesivo. Pero las generaciones de postdictadura suelen agachar la cabeza ante los ataques públicos y las situaciones que pedirían al menos un debate. Han demostrado ser poco perspicaces para entender la necesidad política de dar ciertas discusiones y suelen tener, en general, mucho miedo de defenderse. El auge del chiste cínico, de los anónimos con ataques bajos y las indirectas oblicuas que se lee en muchos blogs del mundo joven literario se explica, a mi juicio, por la vigencia del tabú del enfrentamiento, que si bien se ha diluido un poco en lo relativo a pensar la militancia de los años 70 y la lucha armada, funciona con contundencia cuando se trata de que los prisioneros de la torre se defiendan a sí mismos. Falta un discurso crítico sobre su situación generacional y sobre el país en el que viven, son generaciones de muy buenos poetas, muy buenos narradores, y casi no hay ensayistas. El bahiense Luis Sagasti, el cordobés Diego Tatián son excepciones valiosas de intentos de algún modo tímidos, todavía, de pensar el pasado reciente argentino, que ojalá sean el comienzo de una obra ensayística de postdictadura.

Muchas solitarias conciencias sociales

Algo descansa en el fondo
el sumergido azul. Tenebroso. Y ovillado
en el lento aceite de sí mismo. Se ha vuelto
incalculable, vacío, una lactancia
de materia esencial, la superficie
espesa de los párpados. —algas que flotan—

José Villa (1966), «El brillo de las piedras»
(*Poemas largos*, 2001)

Lo que cambió en la segunda generación de postdictadura, respecto de la primera, fue la conciencia grupal. Mientras que los escritores mayores tienden a sentirse únicos, cada uno en sus preocupaciones sociales, los más jó-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 157 9/5/11 3:04 PM

venes han logrado juntarse y están adquiriendo una conciencia generacional que empiezan a reivindicar con orgullo.[1] Un ejemplo, entre tantos: a fines de 2008 coordiné un encuentro público con narradores argentinos de tres generaciones diferentes: Sylvia Iparraguirre, Leopoldo Brizuela y Andrés Neuman.[2] Llevada a pensar las relaciones actuales entre política y literatura, Iparraguirre (1947) planteó que hoy los escritores jóvenes no se interesan por la injusticia social, a diferencia de los de su generación. Brizuela (1963) estuvo de acuerdo pero enfatizó su personal compromiso político, lo cual, dijo, lo dejaba prácticamente solo entre los escritores de su edad. Andrés Neuman (1977), en cambio, afirmó que sus coetáneos tendían a preocuparse mucho por lo social, y se definió como alguien profundamente interesado en la política; retomó las palabras de Iparraguirre para proponer que, en todo caso, la diferencia pasaba porque aquella generación poseía certezas absolutas, y las generaciones nuevas se manejan en la duda, que nada tiene que ver con la desinformación, la resignación o el desinterés, y que permite una profundidad reflexiva particular. Por mi parte, pregunté si después de las cosas que habían ocurrido, la duda no era una respuesta lúcida. Además le mencioné a Brizuela una serie de obras de escritores nacidos, como él, durante la década del 60, donde la preocupación política y social es intensa: la obra de Carlos Gamerro, de Gustavo Ferreyra, Pablo Ramos, Beatriz Vignoli, Martín Kohan, Aníbal Jarkowski, Laura Alcoba, Ignacio Apolo, Osvaldo Aguirre, Patricia Ratto, Juan Bautista Duizeide, cuentos de Alejandra Laurencich, Guillermo Martínez y Patricia Suárez y otros que tematizan y denuncian lo político y social. Brizuela admitió enseguida la posibilidad de no estar tan solo. ¿Por qué, sin embargo, había dicho antes otra cosa? Porque se percibía, honestamente, como mónada, así como probablemente se percibieron la mayoría de los escritores de esa primera generación, y a lo mejor se siguen percibiendo. También era honesta la idea de Iparraguirre sobre su generación y las que la seguían. No es casual que Neuman registrara de otro modo su situación: esta construcción ideológica empieza a transformarse en la segunda generación de postdictacura, gestora del movimiento de la NNA (del que Neuman, en menor medida porque vive en España, también participó), de un impulso de protagonismo histórico que también arrastra consigo, afortunadamente, a escritores de la primera.

Aquellos a quienes les tocó ser jóvenes demasiado cerca de 1983 tardaron mucho en sentir derecho a sus voces nuevas y en entender que negarse al travestismo generacional era un gesto mucho más subversivo y político que

[1] Aunque mantengo intacta la redacción de estas líneas escritas entre 2008 y 2009, la muerte de Néstor Kirchner es una efemérides clave para la consolidación de la autoconciencia generacional de la segunda y tercera generación de postdictadura.

[2] Quinto encuentro del ciclo «La voz propia», lunes 13 de octubre de 2008, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 158 9/5/11 3:04 PM

aceptarlo. Por eso permitieron que se instalara un imaginario hegemónico en el que la situación se presentaba dada vuelta y eran *los hijos*, no los padres, los «derrotados». Igual que Brizuela, cada uno de los escritores o escritoras de su edad tendieron a creerse *una conciencia histórica que cargaba con la culpa de integrar una generación sin conciencia*.

Como toda transformación social profunda, la postdictadura produjo lo que Mannheim llama un «nuevo estilo generacional», una «nueva entelequia generacional». La evidencia de que la democracia no reparaba ni desvanecía la abrumadora derrota del campo popular, ni impedía que se desarrollaran hasta la pesadilla sus dolorosas consecuencias, es un golpe lo suficientemente fuerte y novedoso como para crear una nueva generación, pero aunque la creación tuvo lugar, la generación no logró conciencia de su unidad:

> Si las revoluciones socioespirituales introducen un *tempo* que acelere la transformación de las disposiciones hasta el punto en que no sea ya posible una modificación latente y continua de las formas de la vivencia, del pensamiento y de la configuración, ocurre entonces que los nuevos puntos de partida cristalizan en alguna parte, con la figura de un impulso que se destaca como algo nuevo y de una nueva unidad que da forma. En estas ocasiones hablamos de un nuevo estilo generacional, de una nueva entelequia generacional. También aquí hay dos niveles. En primer lugar, se da el caso de que la unidad generacional configura (sencilla e inconscientemente) sus obras y hechos mediante un impulso nuevo que ella misma ha producido; en este caso, la generación sólo sabe intuitivamente de la existencia de una cierta correlación; pero ésta no se eleva aún a la conciencia como una unidad generacional. Decíamos, no obstante, que hay un segundo nivel. Éste se alcanza cuando la unidad generacional se torna consciente y se cultiva.[3]

En la NNA, ese segundo paso se logrará recién con la segunda generación. En realidad, la NNA está siendo escrita por tres generaciones (ya surgen obras interesantes de veinteañeros que merecen tenerse en cuenta). Éstas, si bien tienen diferencias, también están unidas por ciertas preocupaciones y rasgos. Mi hipótesis es que el proceso de surgimiento y consolidación de una generación de innovación y ruptura se ha dado con mayor lentitud y dificultad en la Argentina posterior a la masacre, y entonces recién la segunda logra la fuerza para dar ese otro paso en la conformación: el paso a la autoconciencia. Pero es la autoconciencia de algo que empezó antes, de una novedad anterior.

Quisiera ser clara: no afirmo que la mayor parte de las personas nacidas en postdictadura están preocupadas por la política y los problemas sociales. Se trata,

[3] Mannheim, Karl. *El problema de las generaciones*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 159 9/5/11 3:04 PM

como siempre, de una pequeña minoría que tiene la lucidez para criticar y la voluntad para resistir, en este caso de un modo artístico. Hablo de un grupo de gente dentro del cual recorto, porque ésa es mi especialidad, el de escritoras y escritores de postdictadura; y digo que en ese grupo la preocupación política y social es fuerte. Pero esto suele ocurrir en general: la mayor parte de los artistas (jóvenes o viejos) tiene una importante sensibilidad para su realidad y sus obras lo muestran, directa o indirectamente. Adorno lo lee magistralmente incluso en los que parecen más abstractos, más encerrados en su torre de cristal.[4]

Pero además, y contra la fantasía perversa que se ha construido y los nuevos jóvenes han creído con respetuosa obediencia, *tampoco en los años 60 o 70 la mayor parte de los menores de treinta años estaban preocupados por su entorno social*. Recuerdo los reproches despectivos de mis mayores por esa indiferencia. En los 70 se acusaba a los jóvenes de escuchar música en inglés, preocuparse únicamente por vestirse a la moda y mirar televisión. En una columna del año 1973, en el prestigioso diario *La Opinión*, el periodista se horrorizaba por nuestra indiferencia y escribía que, al menos, en los programas radiales, aunque estuvieran dedicados a música pasatista y extranjera, se transmitía un resumen de noticias cada media hora que obligaba a la juventud que escuchaba a tener algún contacto con la realidad social. Me es imposible hoy rastrear esa columna y citarla con precisión, mas la leí y recuerdo ese discurso porque era extendido. La juventud militante existía, por supuesto, pero conformaba algo parecido a lo que hoy podríamos llamar «tribus», grupos de pertenencia cultural que hacían ruido, ocupaban noticias en los diarios y estaban en efecto en crecimiento, pero sólo entre 1972 y 1973 captaron gente de modo extraordinario, arrastrando a una parte de la juventud desinteresada, para decrecer rápidamente cuando la situación se empezó a poner difícil. Los militantes no llegaron nunca a ser la mayoría de los jóvenes y ni siquiera fueron los únicos que integraron activamente su generación: la «tribu» roquera (también signada por profundas inquietudes sociales, aunque entonces despreciada en bloque por los activistas políticos) también tiene derecho a reivindicarse como parte de los miembros más talentosos, comprometidos con la realidad latinoamericana y protagonistas de esa generación.

Una vez más se prueba que, como dice Mannheim, una generación no es el conjunto de gente que nació más o menos en la misma fecha. Y si propongo hablar de «generación militante» para designar a aquellos que activaron entre 1960 y 1970, ya adentro de organizaciones políticas, ya como independientes comprometidos, fundando y sosteniendo la música progresiva nacional (llamada, a partir de la guerra de Malvinas, «rock nacional»), es porque ambos grupos, pese a la abierta desconfianza, hasta enemistad, y a las grandes dife-

[4] Cf. sus consideraciones sobre Paul Valéry: Adorno, Theodor W. «El artista como lugarteniente», en su *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, SARPE, 1984.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 160 9/5/11 3:04 PM

rencias filosóficas e ideológicas que en ese entonces los separaban, fueron los que lucharon con clara conciencia de estar enfrentándose a la sociedad tal cual era, para modificarla.

Yo tenía quince años en 1973, cuando leí la columna de *La Opinión* sobre los jóvenes, pero como no pertenecía a una generación que se percibía como mónadas de autoconciencia, me indigné porque atacaba a mi «nosotros», un «nosotros» fuerte y orgulloso de sí. Leí y proclamé que esa columna mentía, no porque no hubiera gente superficial y desinteresada sino porque ahí estábamos, yo y otros, para demostrar que no eran los representativos, los que importaban. No éramos tantos, de acuerdo, pero conocía intuitivamente la diferencia entre tener una edad y participar en una generación, *cualquiera intuye esa diferencia, si el entorno social se lo permite*. No se necesita mucha gente para constituir un grupo en condiciones de influir. Gente para mí admirable, que me llevaba pocos años, protagonizaba la tapa de los diarios día a día y me lo demostraba con creces.

Ésa es tal vez la diferencia con los jóvenes que hoy, genuina y dinámicamente, integran una *generación*: les cuesta encontrar aquella legitimidad, la soberbia de quien se jacta de estar arriba de la torre; si abajo hay treinta mil muertos, la culpa es demasiado grande como para discutirles.

Volvamos a la fantasía de que en los años 70 eran mayoría los jóvenes comprometidos con la sociedad, y hoy no. Había más militantes que hoy pero sólo una minoría de jóvenes tuvo participación política. El resto fue tan anodino, indiferente y superficial como lo es siempre. La diferencia es que la vanguardia militante logró prestigio, logró imponer preocupaciones y hasta hábitos (los cigarrillos negros, la barba, las boinas a lo Che Guevara, los bolsos tejidos latinoamericanos). Conquistó la hegemonía y la fascinación de los anodinos, quienes empezaron, en parte, a incorporarse a las organizaciones en medio de la euforia de la fiesta militante. Pero esto ocurrió durante un breve instante, ése en que pareció que era posible triunfar sin pagar un precio caro. La tendencia revirtió rápidamente y la militancia empezó a dejar de estar de moda alrededor de 1975.

Los nuevos narradores cuyas obras hablaban artísticamente de política lograron volverse un grupo generacionalmente hegemónico en los años 60/70. Muchos jóvenes escritores hablan de política en sus obras escritas en los 90, o ahora, pero no se vuelven hegemónicos. Porque aquéllos habitaron un país donde la lucha de clases estaba viva y los convocaba, y éstos, uno donde fue derrotada, *y no es su función como artistas (ni está en sus posibilidades) inventarla*. Por eso, en su obra se leen más preguntas dolorosas que respuestas. Y así debe ser.

Porque, para aquéllos, agruparse era el modo natural de actuar; en cambio éstos vieron cómo los adultos deshacían todo lazo solidario y abrazaban el menemismo casi mayoritariamente. Y cuando hablo de abrazar el menemismo no me refiero necesariamente a votar o apoyar el gobierno de Carlos Menem, sino a dejarse seducir más o menos conscientemente por un conjunto de valores,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 161 9/5/11 3:04 PM

por el festejo de ciertos modos de vida y de ciertos modos de hacer política. Y a eso, muy pocos adultos pudieron verdaderamente sustraerse.

Porque para aquéllos, ser rebeldes era desobedecer e innovar, y éstos están atrapados en la paradoja perversa de obedecer la orden «sé rebelde», y en la tenaza de la culpa, porque los últimos jóvenes representados positivamente como tales, los últimos con derecho a traer propuestas nuevas, a ser realmente revolucionarios, a cumplir con lo que los padres querrían que ellos fueran, son los treinta mil muertos.

Repito: la diferencia entre los escritores jóvenes inquietos y preocupados por su entorno social en los años del auge de la militancia, y los de estas décadas de postdictadura no es cuantitativa. Los números deben ser, proporcionalmente, parecidos. Si la generación se hace con conciencia histórica de sí, intención de ser protagonista y de plantear ideas en cierto proceso social, hablaremos de una primera generación de postdictadura relativamente inconsciente de sí (que yo postulo desde mi mirada crítica porque existe en los hechos, en la medida en que puedo mostrar sus lazos, aportes y preocupaciones comunes), y de una segunda que se está constituyendo desde otra postura, con intención de hegemonizar y activar en el campo cultural.

Los militantes jóvenes de los años 60/70 fueron cientos de miles; tal vez, en su momento de auge, llegaron al millón o lo pasaron; en todo caso, arrastraron por un instante a más, pero nunca fueron la mayoría numérica de la sociedad argentina en edad de tener conciencia cívica. El 20 de junio de 1973, en Ezeiza, recibiendo a Perón, hubo dos millones de personas, un récord único: el líder había tenido seis millones de sufragios, uno de cada tres votantes se encaminó hacia Ezeiza a darle la bienvenida.[5] Este instante de máxima movilización política, sin precedentes en toda la historia nacional y en muchas otras naciones, muestra, con todo, que la gran mayoría de los partidarios del retorno y el gobierno de Perón, el 76,6% de los que votaron, se quedó sentada en su casa. Apenas el 33,3% tuvo la voluntad de ponerse en marcha, en un instante de clímax militante que no volvió a producirse hasta hoy.

¿Y cuántos de la edad de David Viñas, Noé Jitrik, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Adelaida Gigli, etc., fueron completamente ajenos a las ideas y perspectivas de la revista *Contorno*? Apenas una decena de jóvenes sentaron bases para que surgiera una revisión profunda de la izquierda y del destino del país, entre los últimos años del peronismo y los primeros de la denominada Revolución «Libertadora».[6] *Fueron visualizados* como protagonistas por algunos otros jóvenes y por el poder que enfrentaban, y sobre todo influyeron en

[5] Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos*, *op. cit.*

[6] Cf. Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas*, *op. cit.* La revista *Contorno* publicó diez números (los tres últimos dobles) entre noviembre de 1953 y abril de 1959. Participan en ella David e Ismael Viñas, Juan José Sebreli, Adelaida Gigli, Rodolfo Kusch, Oscar Masotta, Noé Jitrik, León Rozitchner, Ramón Alcalde, Carlos Correas, Adolfo Prieto, Regina Gibaja.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 162 9/5/11 3:04 PM

la generación que los siguió, la que protagonizó la militancia de los años 60 y 70. No influyeron sólo porque su discurso era necesario para la sociedad argentina, sino fundamentalmente porque ésta tuvo la voluntad de escucharlos. Las generaciones de postdictadura, en cambio, son invisibilizadas por una sociedad que no quiere atender a lo que tienen para decirle. El país no quería escuchar las terribles noticias que tenían para darnos en los años 90. Los escritores de postdictadura no eran entonces, posiblemente, más o menos minoritarios en relación con la gente de su edad que los que surgieron en tiempos de *Contorno* o en las décadas siguientes. Pero los jóvenes de *Contorno* actuaron en un contexto en el que su saber, sus inquietudes y sus intereses cotizaban en el mercado simbólico, eran reconocidos como algo valioso aún por los enemigos políticos. Los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de entonces no eran rebeldes eternos sino conservadores y tradicionalistas, los miraban con temor y odio pero no con condescendencia; sus saberes constituían una amenaza, una posible desestabilización.

La vieja generación de la rebeldía eterna

«Heredarás la tierra», me dijiste,
y me entregaste una pala
para cavar la tumba.
«Heredarás la tierra»,
y me dejaste al aire
con un tatuaje negro.

Carlos Juárez Aldazábal (1974),
«Concepción paterna» (2010)

Generación a la cual, digámoslo antes que nada, no puedo evitar pertenecer yo misma. El izquierdismo se volvió la ideología oficial de la generación de mando y predominio, en el campo de la crítica cultural, solamente en la postdictadura. No me refiero a ciertos principios o modos de mirar el mundo en pos de un cambio y de terminar con la injusticia que sufren los más débiles, sino al izquierdismo como *gesto* provocativo y rebelde. Me refiero a protagonistas de la generación de mando que se paran al frente de los jóvenes contestatarios, explicándoles que nadie podrá ser nunca más joven y contestatario de lo que han sido los que los dejaron huérfanos, de lo que ellos —los que sobrevivieron y son padres— son ya desde hace muchas décadas. Hoy la generación de mando y predominio tiende, en el campo literario, a barrer la posibilidad de rebeldía de los nuevos, quienes la perciben como sobreviviente de una masacre que la legitima. Y me pregunto si esto no funciona aun por fuera del campo literario, como núcleo de relación o percepción de hijos a padres, hoy, en el progresismo. Así, los más grandes se vuelven de hecho

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 163 9/5/11 3:04 PM

inimitables, a menos que los nuevos intenten una siniestra parodia de riesgo, provocación y ritual grupal suicida, por ejemplo tirando una rebelde bengala al techo inflamable, o confundiendo la acción política contra el orden social con el descontrol del coma alcohólico, o con la pelea lumpen mafiosa por el dinero de la fotocopiadora del centro de estudiantes.

La primera alusión se refiere, por supuesto, a la tragedia acaecida en la discoteca República de Cromañón: el incendio durante un recital de rock de Callejeros (banda inscripta en la tradición contestataria que inició el hoy «rock nacional», en los años 60). Callejeros era seguida por adolescentes y jóvenes con inquietudes sociales; la tragedia ocurrió en Buenos Aires, la noche del 30 de diciembre de 2004; la desencadenó el ritual de arrojar bengalas, algo que ya había producido víctimas ocasionales entre los asistentes a recitales (quemaduras, pérdida de ojos) sin que esto despertara en el público o en los padres de los adolescentes especial alarma. Al contrario, existen testimonios mediáticos de los abucheos (por parte de periodistas, público y artistas) que recibía la policía cuando intentaba reprimir esa costumbre peligrosa. Aquel 30 de diciembre, un par de jóvenes desoyeron la advertencia de los organizadores del recital (días atrás ya se había producido un principio de incendio) y tiraron una bengala a un techo recubierto por un material altamente inflamable, que estaba prohibido por la ley para uso en interiores. Los organizadores habían encerrado al público para que nadie entrara sin pagar y el local tenía mucha más gente de la que física y legalmente podía reunir sin riesgos. Hubo ciento noventa y cuatro muertos (varios de ellos bebés y niños pequeños, hijos de padres muy jóvenes que habían improvisado una guardería en uno de los baños del lugar) y más de 700 heridos. Pareciera que los adultos que incumplen la ley (el empresario dueño del local habilitado pese a todas las irregularidades, el gobierno de la ciudad, que acepta sobornos para permitir lo inaceptable) hubieran sido el modelo para los adolescentes y los organizadores que concibieron un baño como guardería, o para los dos o tres que lanzaron la bengala asesina; esto se combina con la irresponsabilidad demagógica de los músicos y con el factor que estoy intentando subrayar: la autodestructividad de una generación que, para lograr cumplir el mandato «sé rebelde», a lo mejor se ve impulsada irresistiblemente a subir cada vez más la apuesta, hasta que encuentra el último límite posible, hasta que Algo, por fin, le exige la más definitiva y fatal de las obediencias.[7]

La tercera alusión que acabo de hacer aporta uno de los tantos ejemplos de la lumpenización de la militancia política en las generaciones de postdictadura: una violenta pelea entre dos agrupaciones de izquierda que se habían aliado exitosamente para ganar el centro de estudiantes pero se enfrentaron, muy poco después, simplemente por negocios: el control de la fotocopiadora.

[7] Cf. Drucaroff, Elsa. «Nuestra frustración», *Las 12*, *Página/12*, Buenos Aires, 7/1/05.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 164 9/5/11 3:04 PM

Ocurrió en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González, en la ciudad de Buenos Aires, el 9 de marzo de 2006. En la contienda, un joven «militante» sacó un arma de fuego, otro fue inmovilizado en el piso mientras varios le propinaban fuertes patadas y terminó internado, con costillas rotas. No hubo muertos, tal vez porque se interpuso (con valentía inusual en estos tiempos) una rectora o vicerrectora de la casa, que también fue derribada de un empujón; pero es probable que esta aparición adulta que se atrevió a decir «basta», este acto de autoridad y responsabilidad de un integrante de la generación de mando y predominio que renuncia a la «rebeldía eterna» (infrecuente entre los progresistas que ocupan lugares directivos en la enseñanza superior) haya sido lo que evitó una tragedia.

De todos modos, cuando el consejo superior intentó continuar por esta vía y tomar medidas contra el alumno que sacó el arma de fuego, las organizaciones de izquierda y los profesores «izquierdistas» de la generación de mando y predominio unieron sus voces contra lo que denominaron «autoritarismo» y «actitudes fachas». La institución no logró castigar, probando una vez más que la derrota que significó la última dictadura no solamente arrasó con el campo popular entre 1976 y 1983: arrasó con conceptos enteros. En términos voloshinovianos, palabras como «orden», «respeto» y «autoridad» (que tenían, y pueden volver a tener, un sentido completamente distinto del *orden de los cementerios*, el *respeto por temor* o la autoridad *despótica*) fueron apropiadas por la reacción, *que hoy dicta sus significados también para los izquierdistas*. Hemos sido incapaces hasta ahora de disputar estas palabras a la derecha, de recuperar nuestra propia versión del orden como consenso indispensable para realizar tareas productivas, el respeto como consideración a quien se lo gana y la autoridad como producto del respeto crítico, tres componentes imprescindibles para el éxito de una empresa colectiva.[8]

En este contexto, ¿cómo podría surgir una generación con una rebeldía propia y constructiva? El grupo Contorno no hubiera aparecido en un medio social como el menemismo. Cada uno de sus miembros, seguramente, hubiera producido textos y pensamientos en lúcida soledad. Cuando la sociedad considera la literatura apenas un modo de perder el tiempo, cuando la política es la oportunidad de enriquecerse y la rebeldía, el patrimonio exclusivo de una generación nostálgica e irresponsable que vive de sus mártires, es difícil construir un grupo como Contorno, y si aun así se lo construye, es casi imposible que logre visibilidad, influencia y repercusión. Por eso en esos años 90, y hoy también, aunque bastante menos, cada uno de los escritores jóvenes se deja convencer por los reproches de sus «padres» militantes, sobrevivientes, admirables.

[8] Así lo expresé entonces en una «Carta abierta a la comunidad educativa del Joaquín V. González», mímeo, marzo, 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 165 9/5/11 3:04 PM

Lejos estoy de hacer una acusación personal contra los protagonistas de la cultura que etiquetaron como despolitizados a los escritores de los años 90. En todo caso, sus palabras condensan una ilusión que ellos instalaron pero que aceptaron y compartieron todas las edades, donde la generación militante se visualiza eternizada en su intrépida novedad *en vez de asumir con responsabilidad las consecuencias del lugar de poder que objetivamente ocupa*. Niega lo que es de hecho: la generación que tiende al mando en el campo literario, no al margen; la que tiende a dictar el canon y proteger su tradición, no a romperla (se entiende que uso «generación» del modo flexible ya explicado, no considero que automática y absolutamente la edad habilita para ocupar una posición de mando o una de ruptura sino que hablo de tendencias, no importa si existen excepciones).

Es paradójico: una generación que tanto hizo por tomar el poder, cuando llega a él, al menos en su ámbito profesional, y llega por caminos merecidos, apoyada en su propia trayectoria, no logra asumirlo, no se hace cargo. ¿Pero acaso está mal llegar al poder cuando se ha trabajado dignamente para ello? ¿Por qué un pensador de la talla de Viñas precisa decir de sí mismo, en medio de su gloria, *«yo no tengo espacio, no accedo a la corte, yo soy un anarco que anda por el mundo»*, y asegura incluso temer por su seguridad, ser «quemado» como a una «bruja» o una «vieja loca»? ¿Realmente está hablando en serio? Si él lleva esta versión absurda de sí a su máxima expresión, no hace más que evidenciar lo que a menudo late en las declaraciones de muchos que encarnan hoy la generación de mando y predominio.

La rebeldía institucionalizada y oficial de la crítica literaria

Esta paradójica y poco arriesgada «rebeldía» hace de la academia literaria que surge en democracia un fenómeno muy distinto de las anteriores. Recordemos, por ejemplo, el debate del «caso Di Nucci». *Bolivia Construcciones* ganó el Premio de Novela Sudamericana-La Nación en el año 2006. Su autor, Sergio Di Nucci, reprodujo textualmente y sin cita, ni guiño, ni nada que remitiera a ellas, treinta y cinco páginas de *Nada*, de Carmen Laforet, cambiando apenas el género de los pronombres (en Laforet narra una mujer, allí un hombre) y algún localismo español por una palabra más latinoamericana. El escándalo se desató poco después de publicada la novela, cuando un joven lector descubrió el plagio y escribió una carta al diario *La Nación*. Di Nucci es docente de la Facultad de Filosofía y Letras y casi toda la Junta Departamental de la carrera de Letras firmó, en ese momento, una carta donde explicaba casi con indignación que la intertextualidad es un recurso completamente válido en literatura. Más allá de la errónea interpretación del procedimiento de intertextualidad que allí se hacía y, sobre todo, de las motivaciones corporativas que estaban en juego (porque otros autores acusados de plagio, pero ajenos al prestigio académico,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 166 9/5/11 3:04 PM

no fueron nunca defendidos por la carrera, ni antes, ni después, aunque se les pudiera aplicar el mismo dudoso argumento),[9] me interesa ahora subrayar el sintomático carácter transgresor, rebelde y provocativo de los argumentos a que apelaron los importantes críticos literarios que defendieron a Di Nucci, quienes evidentemente, y por los mejores motivos, integran la generación de mando y predominio:

Jorge Panesi, director de la carrera de Letras, a mi juicio uno de los más interesantes críticos y docentes de teoría literaria de América latina, declaró en la revista *Veintitrés* que en el oficio literario robar es válido y lo que es delito para el mundo burgués, no lo es en este ámbito revulsivo.[10]

Por su parte, desde la prestigiosa Universidad de Yale, instalada en el corazón del capitalismo, Josefina Ludmer, otra de las más notables críticas de literatura en lengua castellana, no sólo envió su firma para la carta que defendía a Di Nucci sino que además se refirió al «plagio como práctica de resistencia», porque «no es contra los autores, sino contra las empresas [editoriales]».[11] Haber puesto en problemas a poderosas empresas como el grupo Random House-Mondadori (al que pertenece Editorial Sudamericana) y al diario *La Nación* justificaba para ella robar el trabajo ajeno.

¿Pero acaso Panesi o Ludmer dejan de firmar sus obras, plagian ideas ajenas, permiten que les roben treinta y cinco páginas impunemente u organizan atentados contra las empresas editoriales capitalistas que los publican? Creo que, igual que en las declaraciones de Viñas, no se trata de una rebeldía genuina sino de una cuidadosa puesta en escena de la rebeldía incesante, del izquierdismo subversivo oficial.

La pregunta es por qué es necesario sostener esa ficción de rebeldía, por qué no asumir que se ha llegado a un lugar digno y noble, el del prestigio que ha obtenido una obra de muchos años y una actividad docente sistemática y brillante. Ese lugar supone predominio y poder, y desde esos privilegios merecidos (que nuestros «rebeldes» hacen valer y aprovechan constantemente) se pueden hacer cosas buenas para todos, se puede enseñar y formar estudiantes,

[9] Mis intervenciones «Qué supone defender un plagio» y «Menemismo permanente. Respuesta a Susana Santos» se publicaron en *Nación Apache*, así como puede leerse allí «Literatura interrumpida», la respuesta que hizo la profesora Santos a mi primera intervención. Estas y otras voces de la polémica están en el sitio web *Nación Apache*, www.nacionapache.com.ar

[10] «Todo aquel que escribe roba, la literatura implica la suspensión de la moral. Esto cambia cuando está la ley de por medio. Y un jurado, un premio y el dinero son las representaciones de la ley en la institución literaria. […] Creo que el jurado está compuesto por lectores de primera línea. De cualquier modo, cuando leyeron y premiaron *Bolivia Construcciones* por primera vez, leyeron la novela como literatura. Cuando la leyeron por segunda vez, la leyeron desde el punto de vista institucional, desde el punto de vista económico, del qué dirán.» En Rojas, Diego. «Otro premio lierario cuestionado por plagio. Escándalo y el debate entre escritores y académicos». Revista *Veintitrés*, Buenos Aires, jueves 15 de febrero de 2007.

[11] Conversación por e-mail con Josefina Ludmer, 7 de marzo de 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 167 9/5/11 3:04 PM

difundir los libros a través de «empresas» editoriales y cobrar legítimos derechos de autor por el trabajo realizado, o cobrar buenos sueldos en las universidades nacionales o excelentes en las extranjeras, o tener acceso a medios culturales de repercusión e influencia.

A lo mejor la generación de militancia monta esa ficción porque a nadie le gusta asumir que ya no es joven. O porque es difícil lidiar con la culpa de que antes hubo una lucha que salió demasiado mal, y hay demasiados muertos en el camino como para alegrarse por el lugar que por fin se ocupa. Pero en todo caso, la impostura aplasta a los que tienen que polemizar y crear, para sucederlos. El poder también supone una responsabilidad ética y un compromiso social diferente de los que tienen los que aún no ocupan esos puestos.

La misma rebeldía congelada funciona en el argumento que usa mucha crítica literaria cuando «corre por izquierda» una obra, generalmente la de las nuevas generaciones. Se proclama a sí misma de izquierda, subversiva e implacable; el problema es que lo hace con el objetivo primordial de descalificar o elogiar las obras que lee. Una vez más, hay que recordar que la función más interesante de la crítica no es juzgar (aunque *pueda* juzgar, mientras tanto) sino *leer*, encontrar en la superficie textual significaciones. Una crítica política no es necesariamente la que se proclama de izquierda sino la que con sus lecturas (desde el gusto o el disgusto, eso importa menos) moviliza, cuestiona, interpela significaciones de los Órdenes de Clases y de Géneros.[12]

Entonces, apelar a la izquierda puede ser apenas un modo en que la crítica «patovica» encubre su conducta: custodiar la «sagrada» puerta de la literatura bajando o subiendo el pulgar a los libros. Esta acción es objetivamente de derecha y en realidad es funcional a la lucha intergeneracional de la que habla Ortega y Gasset: con la paradójica y juvenilista acusación de que las obras son conservadoras, los escritores y críticos consagrados, ya no jóvenes, expulsan a la generación de innovación y ruptura. La eficiencia de esta paradoja se debe, lo dijimos, a algo especialmente atroz: se sustenta en una falta eminentemente no semiótica, un agujero incontestable en lo real, la aterradora y dolorosa tragedia de treinta mil coetáneos de los «vencedores vencidos» que hoy ejercen el mando y predominio.

[12] En un trabajo inédito reflexiono sobre la crítica política, desarrollo a fondo estos argumentos, discuto la lectura que reifica los procedimientos de vanguardia, descontextualizando las interesantes posiciones de Theodor W. Adorno, y ejemplifico con artículos críticos argentinos recientes. Cf. «Una teoría política de la literatura y la lectura», mímeo, 73 pp. Un fragmento de este trabajo se vuelca en la ponencia «Lugares comunes adornianos. Una subversión "oficial" y tardía», que leí en las I Jornadas de Historia de la Crítica en la Argentina. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Departamento de Letras, Buenos Aires, 3 y 4 de diciembre de 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 168 9/5/11 3:04 PM

Hay un plus de perspectiva en la mirada de la literatura de postdictadura. Mi posición es que las obras que aportan este plus se justifican en sí mismas, sin necesidad de medir su grado de revulsión o subversión, siempre tan discutible, por otra parte, en el arte. Lo demostraré en los próximos capítulos, analizando en concreto cómo ciertas manchas temáticas que impregnan la NNA se inscriben en los Órdenes de Géneros y de Clases. A esto hay que añadir que, si bien la segunda camada de postdictadura empieza a encarar, tímidamente, una actitud más consciente de ruptura, muchos de los despojados de ese rol, los de la primera generación, ya no son jóvenes, perdieron su oportunidad de ejercerlo y perdimos, como sociedad, la de escuchar el acento afirmativo y legítimo en esas voces que lúcidamente describieron el panorama que veían desde arriba de la torre. Voces que sonaron en libros que fueron ignorados, o publicados con arduo esfuerzo, años después, pagando ediciones de autor que murieron en depósitos de editoriales autodenominadas «independientes» que hacían su negocio no con el mercado de lectores sino con el dinero del autor. Probablemente muchos desistieron de publicar y sus originales duermen todavía en cajones o grabaciones digitales de tecnología obsoleta. Los de arriba de la torre en los años 60 y 70 pudieron olvidar que eran prisioneros y emborracharse de euforia frente al horizonte. Eran los vigías de la comunidad. Su sabiduría fue saludable para una sociedad que contrarrestaba su soberbia imberbe con saberes conservadores de quienes no avizoraban ya horizonte pero sabían ser un piso sólido (demasiado rígido, también) para los nuevos. Aquella era, tal vez, una tensión productiva: cada tiempo histórico necesita de la fuerza centrípeta de la generación de dominio y de la fuerza centrífuga de la de innovación y ruptura. También las precisó en estos negros años, más que nunca, la sociedad argentina, pero no las tuvo.

Generaciones de postdictadura: una propuesta de sistematización

Llegó el momento de proponer una sistematización de las generaciones, no como ley «científica» deductiva, explicación válida para todos los casos particulares, sino apenas como orientación flexible y operativa que siempre podrá presentar problemas; una herramienta para pensar relaciones entre literatura y contexto, para apoyar la lectura de la NNA que acá propongo.

En resumen, entiendo a la generación como grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico, conjunto de personas que intentan protagonizarlo en algún aspecto, en este caso, el de la producción literaria. La entiendo también como espacio cronotópico de pertenencia: un tiempo-espacio construido por gente en sociedad, en el cual estos autores y autoras están constituyendo su ciudadanía, viven experiencias relativamente comunes, producen saberes relativamente compartidos y

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 169 9/5/11 3:04 PM

se plantean problemas relativamente similares. Una generación es un lugar de pertenencia histórica y, sobre todo, social, en el que lo biológico apenas impone ciertos límites, condiciones de posibilidad. En ese espacio se intercambian experiencias públicas o privadas, hábitos, modas, consensos, debates, conflictos. Este intercambio, estas afinidades o preocupaciones comunes pueden ocurrir con conciencia de sí o sin ser del todo percibidas. Hemos visto que el primer estrato generacional de postdictadura se sintió un conjunto de mónadas; en ese caso, la generación puede no terminar de conformarse, o conformarse apenas en diálogo con intervenciones críticas como la mía.

Hablaré entonces, en principio, de dos generaciones de postdictadura y de un amplio grupo de militancia anterior, constituido al menos por dos estratos etarios, contra el que éstas se recortan.

Planteo los agrupamientos generacionales a partir de ciertos hitos políticos, ciertas efemérides que funcionan como síntesis o puntos de eclosión, entendiendo a cada una como experiencia social ineludible para cualquier ciudadano, en este caso para los escritores y escritoras, aunque esto no implica que sea lo único que los marcó (muchas cosas que comparte una generación no se explican sólo por hitos políticos).

Desecho el modelo de Ortega y Gasset, porque no considero útil en nuestro caso la periodización cada quince años, y tampoco pienso que la generación de innovación y ruptura deba tener entre 30 y 45 años, o la de predominio y mando, entre 45 y 60. Vimos que el estatuto social de las edades varía históricamente y que en la Argentina hubo gente que integró activamente la generación militante después de los 45 y otra que participó —no en lugares protagónicos pero sí como fuerza de choque y como mártires—, bastante antes de los 18. Hoy hay muy valiosos integrantes de la generación de predominio que pasaron largamente los 60 años. Descalificar de cuajo a los menores de treinta y a los mayores de sesenta, negar sus posibilidades de aportar y crear en una sociedad es a ojos vistas un disparate.

Mi propuesta no pone el centro en abstracto en la edad de los protagonistas de una generación sino que piensa cada vez su edad en relación con un hito histórico, y sólo la hace significar en ese contacto. Éste es el núcleo de la mirada generacional que adopto.

Establezco las siguientes fechas para observar la inserción o la distancia vital de los escritores:

25 DE MAYO DE 1973: asunción del gobierno democrático de Héctor J. Cámpora, fin de la dictadura militar del general Alejandro A. Lanusse. Fecha clímax en el auge militante y comienzo de la muy fugaz «primavera» camporista. Obreros y estudiantes marchan juntos en manifestaciones multitudinarias disciplinadas, fraternales y festivas. La revolución social parece estar muy cerca.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 170 9/5/11 3:04 PM

24 de marzo de 1976: comienzo de la dictadura militar más sangrienta de la historia argentina, a lo largo de la cual se arrasó con el movimiento popular que, por diferentes caminos, aspiraba a construir el socialismo; se masacró a la guerrilla armada, a la militancia de base estudiantil y sindical obrera, y se terminó con los intentos de industrialización y economía productiva.

El bloque de clases dominantes, a través del aparato del Estado ocupado por la dictadura, reprime unificadamente y declina sus anteriores conflictos para aceptar, de común acuerdo, un programa de reprimarización de la economía argentina. Fecha clímax en un proceso de derrota del campo popular que ya había comenzado y siguió desarrollándose en la postdictadura de modo cada vez más devastador. Comienza la masacre que arroja 30.000 desaparecidos, con la complicidad y el acuerdo más o menos tácito de todos los partidos políticos burgueses (incluyendo el Comunista, pese a que él mismo tiene víctimas) y de la mayoría de la ciudadanía.

2 de abril de 1982: ocupación de las islas Malvinas por parte de la dictadura militar, estallido del conflicto bélico con Gran Bretaña y la OTAN que llevó a la derrota argentina y en el que murieron 649 argentinos y 258 británicos. Momento de triunfalismo enardecido y apoyo masivo —de la izquierda y la derecha— a la aventura del gobierno militar de Galtieri, que derivó en frustración, derrota y humillación, no sólo por haber sido vencidos por Gran Bretaña, sino por haber creído la información escandalosamente inexacta que divulgó durante toda la guerra el gobierno argentino.

10 de diciembre de 1983: comienzo de la democracia. Asunción del presidente Raúl Alfonsín, en medio de una euforia generalizada y de la sensación de que nuevamente tiene sentido la militancia por una sociedad más justa; esperanza en la capacidad de las instituciones de juzgar al gobierno militar por el genocidio y por haber llevado al país a una catástrofe. Esta sensación rápidamente se va desvaneciendo ante la evidencia de los acontecimientos. La continuidad y profundización, en los hechos, del desastre económico, y la decisión de sostener la impunidad de los ejecutores del genocidio y sus beneficiarios económicos y políticos, cediendo a sus presiones corporativas armadas (en las que se alucinaban golpes de Estado),[13] hace de esta fecha no sólo el momento de la inmensa esperanza sino también el que hoy se recuerda como otra tremenda frustración.

9 de julio de 1989: comienzo del gobierno democrático de Carlos S. Menem e inicio de una década, la del 90, que se identificará, en la Argentina, como auge del menemismo, y en el mundo, como derrota planetaria del horizonte

[13] Horowicz, Alejandro. «La democracia de la derrota», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 171 9/5/11 3:04 PM

socialista. Este proceso señala no sólo los dos gobiernos de Menem (el primero, entre 1989 y 1995; el segundo, entre 1995 y el 10 de diciembre de 1999), sino la hegemonía de ciertos valores, hábitos culturales y formas de encarar la política y la vida social que se impusieron con explícito cinismo y continuaron después, en el gobierno también formalmente democrático de Fernando de la Rúa. Valores y concepciones acerca de la política como negocio, de la corrupción como integrante «natural» del sistema, de los saberes humanísticos (el arte, la cultura y en general la sensibilidad crítica) como tonterías sin importancia, porque no sirven para ganar dinero: todo esto se hipertrofia en el menemismo y, sobre todo en lo referente a la política, sigue vigente hasta hoy, aunque el estallido de diciembre de 2001 haya contrarrestado seriamente su reinado. Apoyado en un plan económico que terminaba de aniquilar lo que quedaba de la industria nacional, pero permitía a los ciudadanos los viajes al extranjero y la adquisición de mercancías suntuarias, el menemismo fue una fiesta de abundancia mientras, en la trastienda, millones de argentinos perdían sus trabajos, morían por pobreza, enfermedades curables y actos de corrupción, y se terminaba de destruir el *wellfare state* y las posibilidades futuras de la juventud.

Agosto de 1992: período de luchas multitudinarias encabezadas por estudiantes de la escuela secundaria y las universidades de todo el país, docentes y algunos padres, contra la instauración de la Ley Federal de Educación que impulsó el gobierno de Menem. Según esta ley, finalmente promulgada, el Estado nacional se libraba de la responsabilidad de garantizar la educación pública, uno de los más grandes orgullos argentinos, única, por calidad y extensión, en América latina. El movimiento fue derrotado pero para varios jóvenes significó un hito: el instante en el que nacieron a la conciencia ciudadana, entendiendo la cara negra de la «fiesta» menemista y fundamentalmente que el menemismo les confiscaba su futuro. Esta efemérides no incidió masivamente, afectó en especial a muchos de los escritores más grandes de la segunda generación de postdictadura.

19 y 20 de diciembre de 2001: estallido social que comenzó con saqueos a los supermercados del Gran Buenos Aires y la Capital y continuó con manifestaciones de decenas de miles de personas en Plaza de Mayo, en la madrugada del 20 de diciembre y durante todo ese día, hasta conseguir la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. La represión policial que éste ordenó produjo decenas de muertos, mayoritariamente jóvenes. El estallido fue el clímax en el que la ciudadanía repudió al gobierno y su modelo económico menemista, ya por la parálisis total de la economía argentina y la desocupación masiva, ya porque los bancos y el gobierno restringieron el uso de las cuentas de ciudadanos y empresas, afectando la propiedad privada de la clase media y media acomodada.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 172 9/5/11 3:04 PM

Éstas son las fechas que tomo en cuenta[14] para pensar las generaciones de quienes nacieron después de 1960 y empiezan a publicar en los años 90. Ahora bien, ¿se pueden establecer reglas rígidas, apoyándose en las edades que cada uno tenía en cada momento? De ningún modo. Hemos visto que pertenecer a una generación no es lo mismo que tener cierta edad. Alguien puede haber sido un niño de 11 años el 2 de abril de 1982, pero mientras sus coetáneos festejaban la guerra como un juego excitante y divertido, él puede haber tenido un hermano de 18 a punto de ir a Malvinas, lo cual necesariamente lo coloca, generacionalmente hablando, más cerca de los que nacían a la conciencia cívica en ese momento que de los niños que no vivían la dimensión trágica de la guerra.

Otro ejemplo: Juan Forn (1959) tenía 14 años el 25 de mayo de 1973; Claudia Falcone, militante desaparecida en la «noche de los lápices», era un año menor, apenas tenía 13. Sin embargo, esa fecha probablemente sea clave para entender su vida, porque Claudia es el borde más joven de una generación de militantes. En cambio, el adolescente Juan Forn pertenece culturalmente, pese a su fecha de nacimiento, a la primera generación de postdictadura: no debe de haber prestado mucha atención a lo que ocurría en el país ese 25 de mayo, inmerso en su mundo adolescente y su entorno ajeno al compromiso social. Esto produce en su escritura ciertos significados muy distintos de los de, por ejemplo, Miguel Vitagliano (1961), menor que Forn pero representativo en su escritura de la parte más joven de la generación de militancia. Esto puede demostrarse comparando ambas producciones: la mirada escéptica de Forn, su Buenos Aires sin marcas de pasado, su refugio en la frivolidad (angustiada en sus mejores cuentos, festiva y hasta esnob en los menos logrados) contrasta con la escritura de Vitagliano, una mirada consciente de la historia, en la que aparece la nostalgia por la Argentina de antes de la derrota (*Postdata para las flores*), y el puente con el ayer no está quebrado y se puede conectar, por conflictivo que esto sea, con el padre y con la gente del pasado, y aprender de ella (*Cielo suelto*). No se ve en general en la obra de Vitagliano esa entonación socarrona que se atreve a considerar en otra escala hasta lo más tremendo. Incluso cuando él encara un proyecto tal vez más airano, signado por cierto disparate y cierto grotesco, como en *El niño perro*, predomina un registro preocupado por la realidad social cotidiana. Su obra no presenta las manchas temáticas que atraviesan la NNA, más bien comparte con escritores como Pauls, Guebel o Caparrós (en sus primeras etapas) el interés por las intertextualidades con la literatura canónica y el trabajo con saberes especializados de la teoría, si bien en Vitagliano esto (afortunadamente) no se vuelve un fin en sí mismo.

[14] Ya en proceso de corrección de galeras agrego que probablemente el 26 de octubre de 2010, día de la muerte de Néstor Kirchner, sea una efemérides clave para la segunda y tal vez para la tercera.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 173 9/5/11 3:04 PM

La clave es que no se lee en las novelas de Vitagliano esa sensación de abismo, de puentes rotos, de escribir en un vacío que no proviene de ningún río histórico, que suele encontrarse en la NNA y de la que hablaremos en los próximos capítulos. ¿Cómo entender que su literatura esté más cerca de la de los integrantes más jóvenes de la generación de militancia que de la de muchos escritores de su edad? ¿Tal vez por sus experiencias vitales? Sin afirmar por esto que lo biográfico sea una razón suficiente, se corrobora en este caso sí cierta pertenencia vital: ignoro cuándo nació Vitagliano a la conciencia ciudadana, pero evidentemente sus preocupaciones políticas ya estaban arraigadas en el final de la dictadura. La primera juventud de Vitagliano transcurre en los últimos años de la dictadura y los primeros del alfonsinismo, en ese entonces frecuentó el bar La Paz, donde conoció y aprovechó los ecos tardíos de la fiebre cultural de los años 70. Estaba entre los más jóvenes de esas mesas, llegó a ser testigo de ese clima increíblemente productivo que continuaba existiendo (aunque asordinado y siempre sospechoso para el poder) entre 1976 y 1983, clima que pareció revivir por un rato en los primeros tiempos del alfonsinismo, para hundirse definitivamente con el menemismo. Mientras Vitagliano y yo participábamos en las largas veladas de charla y discusión del bar La Paz (cuando allí se reunían todavía algunos de los integrantes más dinámicos del mundo cultural de la generación de militancia), Juan Forn —un poco mayor que él y un poco menor que yo— se movía ajeno a todo esto, formándose definitivamente en otro clima y en otra generación. Esto se lee en cada una de sus literaturas y es el motivo por el que ubico a Forn dentro de la NNA y no a Vitagliano. No se trata desde luego de hacer un juicio de valor, no se escribe «mejor» ni «peor» por una causa o la otra, sí puede haber una tendencia a escribir diferente. En este caso, en efecto, se relevan procedimientos y entonaciones muy distintas y es mi intención ponerlas en serie con lo que se escribe contemporáneamente en diferentes estratos generacionales.

Ya se ha dicho que 1960 se propone acá como límite bisagra entre la primera generación de postdictadura y los integrantes más jóvenes de la generación anterior. Así como explicito esa bisagra y la imposibilidad de aplicar criterios «científicos» rígidos, reclamo la misma lógica operativa para entender el cuadro que propongo a continuación. He aquí algunas consideraciones más:

La adolescencia es el momento en el que se empieza a construir una conciencia crítica ciudadana. En esa etapa el pensamiento analítico alcanza un desarrollo muy alto pero también el entorno se nos impone por las buenas o por las malas: la sociedad empieza a criminalizar a sus hijos, los percibe como amenaza, los vuelve sospechosos de mala conducta y «perdición» (drogadicción, alcoholismo, delincuencia, desenfreno sexual, subversión). Los adolescentes empiezan a adquirir conciencia ciudadana porque se acerca el momento en que se deberá votar, o elegir carrera o trabajo, pero además y sobre todo, por la evidente hostilidad que los rodea. Si su pertenencia a una clase social

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 174 9/5/11 3:04 PM

o grupo discriminado no lo logró antes, ahora padres, policías, profesores y burócratas se encargan de avisarles que ya no son los niños adorables a los que cualquier desconocido sonriente mima por la calle.

Pero aun esto debe matizarse: los que vivieron su plena adolescencia entre 1976 y 1983 no pasaron necesariamente por tanta hostilidad. Salvo los militantes más jóvenes o los que sobrevivieron a la masacre en colegios demasiado conocidos por su politización, como el Nacional Buenos Aires (quienes fueron objeto de ensañado control y agresiones), la gran mayoría de los adolescentes apenas fueron constreñidos a ocuparse de estudio, trabajo, deportes, bailes o modas durante aquella «paz de los cementerios». La disciplina era rígida y autoritaria, es cierto, pero a su triste modo, contenedora. Esto los mantuvo bastante ajenos a los conflictos sociales y, por lo tanto, a los enfrentamientos con la policía o el poder.

La despolitización caracterizó la adolescencia de buena parte de la primera generación de postdictadura, la que pasó por el 25 de diciembre de 1973 todavía inmersa en la infancia. Para muchos de ellos, las preocupaciones ciudadanas irrumpieron brutalmente o con la guerra de Malvinas, o recién con el comienzo de la democracia. Ambos momentos de irrupción pueden leerse en obras de la nueva narrativa:

Nudos, novela de Patricia Ratto (1962), pone a dialogar la percepción infantil e irresponsable de la guerra con la culpa actual; las fantasías excitantes, la densa maraña de discursos de entonces son ahora entrelazadas por la memoria adulta tal como la narradora niña entrelazó, dirigida por las monjas de su escuela, los hilos para fabricar rosarios con nudos que serían enviados a los soldados argentinos en las islas. Y los «nudos» ahora significan otra cosa, el dolor, la culpa, la crítica y la resistencia que no se supo y no se pudo hacer están apretados en esos nudos-trauma que generan la novela. Ratto tenía veinte años cuando estalló la guerra y no podemos saber qué actitud tomó entonces, aunque sí cuál tomó la mayoría de la sociedad argentina. Y no es casual que precise construir en la ficción a una niña culpable de inocencia, probablemente sea un modo de criticar la irresponsabilidad y la falta de conciencia con que tanta gente joven apoyó el envío de otros jóvenes a la muerte.[15]

Ésta es una de las formas en que Malvinas marca la NNA. Otra, muy distinta, es la de Gamerro, nacido exactamente el mismo año que Ratto (1962), pero varón. Su sexo y su fecha de nacimiento indican que podría haber sido convocado a pelear, algo que él mismo ha declarado en algunas entrevistas:

> La clase que fue a Malvinas fue la del 62, y yo soy clase 62, pero tenía prórroga porque estaba estudiando en la universidad. No fui, pero me tendría que haber tocado, y creo que siempre tuve la sensación de haber

[15] Ratto, Patricia. *Nudos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 175 9/5/11 3:04 PM

escapado al destino. Me preguntaba, si hubiera ido a Malvinas, ¿dónde estaría ahora? Y diez años después de la guerra sentí que tenía que darle vida a ese otro yo que había ido a Malvinas. [Mi novela *Las Islas*] es autobiográfica en negativo. No es la historia de lo que me pasó, sino de lo que podría haber pasado.[16]

Las Islas, entonces, está marcada por otra culpa: la de estar vivo mientras muchos de su edad murieron. Un sector importante de la primera generación de postdictadura comparte el 2 de abril de 1982 como efemérides del surgimiento de su conciencia ciudadana: «Nací en la guerra, y me crié acá. Una isla fue mi papá y la otra mi mamá», se dice en *Las Islas*.

Se dirá que la guerra de Malvinas fue durante la dictadura; sin embargo, si hablo de primera generación de *postdictadura* es porque la línea divisoria no pasa por el período completo 1976-1983 sino por la masacre. Estoy hablando de la primera generación que surge a la conciencia política *después* de terminada la masacre.

Si la conciencia ciudadana se desató para varios de esta generación con la evidencia de que el Estado envió a morir a muchos de sus coetáneos a Malvinas, para otros lo que la activó fue la explicitación del genocidio que había ocurrido mientras ellos jugaban con juguetes o, incluso, ignorándolo todo, aplaudían a Galtieri en Plaza de Mayo y seguían la guerra con entusiasmo desde su living, engañados por la televisión. Pero la aparición del horror que tan recientemente había transcurrido frente a sus narices niñas o de adolescentes tempranos les desencadenó la pregunta por el saber o la ignorancia de sus mayores alrededor de todo esto.

En este sentido, es significativo leer el trabajo lúdico de Martín Kohan, quien pertenece precisamente a esa generación, en *Dos veces junio*, un libro que transcurre durante el Mundial de Fútbol de 1978. Describí y comenté así su procedimiento:

> […] 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; Olguín, San Lorenzo de Almagro…», recita el texto hasta el final, interrumpiendo serenamente su historia insoportable. Sigue y de

[16] Papaleo, Cristina. «Carlos Gamerro: "la ficción es una herramienta para indagar el pasado"», «Especial Feria del Libro de Leipzig 2010», DW-Word.De Deutsche Welle, http://www.dw-world.de/dw/article/0,5366766,00.html

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 176 9/5/11 3:04 PM

pronto vuelve: «La formación argentina (con especial atención a las fechas de nacimiento de sus integrantes): Fillol, 21 de julio de 1950; Olguín, 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.[17]

En todas estas obras lo que insiste es el trauma porque se descubre, finalmente, qué estaba pasando mientras los escritores eran niños y jugaban. Una efemérides clave para esta primera generación literaria de postdictadura es, en ese aspecto, el 10 de diciembre de 1983.

Las generaciones y el cuadro de efemérides

Plantearé ahora un cuadro que agrupa y encasilla, pero no tendrá validez sino para caracterizar a los dos estratos de postdictadura con trazos generales. Si la crítica trabaja con un nombre que surge de estos cuadros, deberá atender a su específico entorno de pertenencia, su biografía, sus experiencias. La generación no es una etiqueta para encerrar escritores sino una herramienta para considerar la especificidad literaria del problema al interrogar la relación política-literatura, historia-literatura.

1. Generaciones militantes: creo que hay que entender la existencia de al menos dos, integradas por argentinos que tenían, aproximadamente, entre 13 y 45 años el 25 de mayo de 1973, probablemente la efemérides que señala su apogeo generacional, con su potente sensación de inminencia y alegría, o al menos de inmensa expectativa (adscribieran o no sus miembros al peronismo). Si extiendo los dos períodos a treinta y dos años, es porque la fiebre, la pasión y la fiesta que significó el auge de la militancia arrastró a gente muy joven. También, en algunos (pocos) casos, esta fiebre sumó a gente más grande, como Susana «Pirí» Lugones (1925), Rodolfo Walsh (1927), Héctor G. Oesterheld (1919), Juan Gelman (1930) y algunos otros.

No voy a analizar este grupo heterogéneo, que tuvo diferentes formas de participación política y protagonismos entre los años 60 y 70, tanto en calidad de obreros y gremialistas como en calidad de profesionales, intelectuales

[17] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.* La cita de Kohan corresponde a *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 177 9/5/11 3:04 PM

y artistas. Protagonizaron la generación que más luchó por la transformación revolucionaria (socialista) de la Argentina y optó, en una parte significativa, por la lucha armada. Incluyo en estas generaciones también a un sector acotado cuya militancia fue artística: los ejecutores de una renovación musical sumamente profunda y fuertemente identificada con la idea de cambio y revolución social. La música que iniciaron («progresiva nacional»; luego, a partir de la guerra de Malvinas, «rock nacional») sigue dando frutos hoy y es sentida y valorada por las nuevas generaciones como una fundación, aun si en ese momento militantes y roqueros no se reconocieron entre sí como parte de una misma tendencia.

En este amplio y rico grupo de protagonistas sociales, que mantuvo en su interior debates importantes y grandes enfrentamientos, se incluyen los escritores y críticos literarios que hoy ocupan los lugares que Ortega y Gasset llama de mando y predominio; allí están también intelectuales de mayor edad que, como David Viñas (1929), León Rozitchner (1924) o Noé Jitrik (1928), integraron el grupo Contorno a fines de los años 50 y luego, en las dos décadas siguientes, participaron activamente con los más jóvenes, como intelectuales del bando popular.

Establezco *grosso modo* esta caracterización para recortar a las dos generaciones que vienen después, las de postdictadura.

2. Primera generación de postdictadura: contiene a los escritores y escritoras nacidos aproximadamente entre 1961 y 1970. Establezco este período de apenas una década porque se trata de aquellos cuya conciencia ciudadana tendió a producirse o frente a la guerra de Malvinas, o frente al comienzo de la democracia, en 1983. El 10 de diciembre de ese año es su efemérides fundacional y también la cifra de su desencanto. Si bien en esta generación nacieron algunos de los más interesantes narradores argentinos de los últimos 50 años, sus integrantes están alcanzando tardíamente conciencia generacional y tienden a percibirse como casos aislados.

3. Segunda generación de postdictadura: contiene a los escritores que hoy transitan la treintena junto con escritores veinteañeros que ya están produciendo una obra significativa, son los principales protagonistas del movimiento de la NNA y los que están comenzando a adquirir conciencia generacional, contagiando e integrando en el movimiento a algunos de los mayores. También son los que, gracias a sus iniciativas, se empezaron a hacer más visibles en los suplementos culturales, abriendo el interés por lo que hoy se escribe. Muchos nacieron a la conciencia ciudadana al calor de las manifestaciones por la educación en 1992 y su efemérides fundacional tiende a ser el 19-20 de diciembre de 2001. Los protagonistas literarios de esta generación encontraron posibilidades más gregarias de resistir el entorno sociopolítico, probablemente apoyados por las opciones de la tecnología (Internet, fundamentalmente los blogs, jugaron un papel central) y alentados luego por la crisis de hegemonía

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 178 9/5/11 3:04 PM

ideológica que trajo el estallido de 2001, en el que sus coetáneos fueron activos protagonistas.

Como uno de tantos ejemplos, piénsese en el rol que tuvieron los motoqueros durante la violenta y trágica jornada del 20 de diciembre de 2001. El motoquero hace entregas a domicilio y trabaja como cadete o en mensajerías; es un símbolo del trabajo precario, laboral y físicamente inseguro que los jóvenes urbanos tienen como horizonte, sobre todo a partir del menemismo. No casualmente, *Delivery*, de Alejandro Parisi (1976), es una novela narrada con la voz rabiosa de un joven motoquero que combina su miserable sueldo por llevar empanadas a domicilio con el reparto de cocaína. Escrita antes de 2001, está atravesada temáticamente por la aguda crisis económica y por obsesiones frecuentes en la NNA que profundizaré luego: el quiebre de la transmisión generacional, el desencanto, el misterio sobre el pasado de los adultos, la necesidad de hacer oír en la literatura una voz desprestigiada que suena en la sociedad sin que la tomen en serio.[18]

EFEMÉRIDES	NACIDOS 1961/1970	NACIDOS 1971/1989
25 de mayo de 1973 **Primavera camporista**	12 / 3 años	2 / — años
24 de marzo de 1976 **Dictadura**	15 / 6 años	5 / — años
2 de abril de 1982 **Malvinas**	22 / 12 años	11 / — años
10 de diciembre de 1983 **Alfonsinismo**	23 / 13 años	12 / — años
9 de julio de 1989 **Menemismo**	28 / 19 años	18 / — años
Agosto de 1992 **Marchas por la educación**	32 / 22 años	21 / 3 años
19 y 20 de diciembre de 2001 **Estallido**	40 / 31 años	30 / 12 años

[18] Parisi, Alejandro. *Delivery*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002. El 20 de diciembre de 2001 los motoqueros lanzaron sus motos contra la policía en la Plaza de Mayo y tuvieron acciones heroicas solidarias. En una entrevista posterior, Parisi asoció a su personaje con todo esto: «Me pregunto qué hubiera hecho Martín el 20 de diciembre de 2001: ¿hubiera sido uno de los motoqueros que sacaba heridos de la Plaza de Mayo? No lo creo, lo veo más mirando la TV desde su casa… Lástima». (Entrevista a Alejandro Parisi, 25/1/2006.)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 179 9/5/11 3:04 PM

Las dos generaciones de postdictadura: continuidades y diferencias

Qué hago yo con esta gente, pensé. Un espanto pensar así. Porque cortar con un chico es una sensación de soledad pero que ya sabés que es tristeza de coyuntura, pero no entender por qué los que están alrededor tuyo son ésos y no otros, eso pasa tres o cuatro veces en la vida de un joven. No más.

Sol Pietro (1985), «San Vicentico» (2009)

¿Se diferencia la narrativa de la primera generación de postdictadura de la segunda? ¿Hubo un momento en que los escritores jóvenes descubrieron que preferían otra forma de relación? En ciertos aspectos literarios la continuidad es evidente. La ruptura se registra observando las estéticas hegemónicas en los años 60/70, más que comparando ambas entre sí. No obstante en algunos aspectos sí se observan cambios entre primera y segunda generación de postdictadura.

El más significativo no refiere a la escritura en sí sino a las actitudes ante el oficio, los colegas, la difusión, el mercado (que no es una mala palabra sino un espacio complejo y necesario para que exista una literatura, al menos en nuestra sociedad). Si los escritores de la primera generación se percibieron en su primera juventud como individualidades aisladas, rarezas en su generación; si sufrieron la indiferencia e invisibilización social con pasividad, y se leyeron poco o nada entre ellos; si la exclusión del mercado empujó a algunos a perorar con orgullo contra él (quizás como la zorra hacia las uvas) y a hostilizar a los pocos que tuvieron la fortuna de entrar, sin entender que esa puerta abierta, observada desde otra perspectiva, podía ayudar a que entraran más; si cuando se agruparon (raras veces) tendieron a hacerlo en pequeños núcleos cerrados que se atacaran entre sí, dejándose llevar por la ansiedad y la angustia que producía el páramo de oportunidades; si la sensación de que había una sola oportunidad para cientos de aspirantes los empujó a la mezquindad y la enemistad, a tejer alianzas excluyentes (con la crítica académica, con algún editor, con un tallerista), los de la segunda generación enfrentaron la indiferencia de la sociedad argentina con una política muy distinta.

La mayor parte de los nuevos ha descubierto que es mucho más inteligente y efectivo enfrentar el páramo con la fuerza que da la unión, y sus estrategias más felices están signadas por la colaboración. Si armaron grupos pequeños no fue para cerrar las puertas a otros, gestionar sus propios contactos y excluir a los de afuera, sino para, como grupo, organizar actividades productivas en las que los demás eran bienvenidos. En ellas se convoca a leer a escritores de otros grupos y también de otras generaciones, y a veces a las editoriales autogestionarias del movimiento, para que vendan sus obras. Los encuentros y las novedades se promocionan simultáneamente en los blogs de casi todos los grupos y escritores. Tal vez por todo esto las actividades suelen juntar mucho público, las editoriales logran de a poco vender sus títulos, ante tanto «ruido», en la pequeña

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 180 9/5/11 3:04 PM

escala que precisan (sus tiradas son muy chicas), y si no ganan dinero, al menos pueden seguir publicando. Y la prensa cultural se interesó por el fenómeno y lo difundió.[19] Existen en la NNA grupos como el autodenominado «Quinteto de la muerte», conformado hasta 2008 por Lucas Funes Oliveira, Federico Levín, Ignacio Molina, Leonardo Oyola y Ricardo Romero; «Carne Argentina» (Selva Almada, Julián López, Alejandra Zina), «Alejandría» (originariamente formado por Clara Anich, Juan José Burzi, Sandra De Falco, Edgardo Scott y Verónica Yattah; luego De Falco y Yattah se fueron) y otros más; también hay escritores que se juntaron para fundar editoriales y publicar sus libros, y luego siguieron publicando a otros. Me refiero a sellos como La Creciente (Alejandra Baldovín, Alejo Carbonell, Luciano Lamberti), Entropía (Gonzalo Castro, Valeria Castro, Sebastián Martínez Daniell, Juan Manuel Nadalini), Hojas de Tamarisco (Félix Bruzzone, Sonia Budassi, Violeta Gorodischer, Hernán Vanoli) y otros. Ninguno de estos grupos se organizó como una camarilla cerrada y, al menos por lo que sé hasta ahora, su intento comercial no cuenta con el bolsillo de los autores sino con difundir y vender. Tampoco se manejan a puertas cerradas buena parte de las revistas virtuales o en papel que publican literatura, por ejemplo las ya citadas *El Interpretador*, *Mil Mamuts* y *No Retornable*, y algunas otras como *Los Asesinos Tímidos* o *Esperando a Godot*. Los nuevos soportes tecnológicos como el blog y en general la Web 2.0, que presentan tantas posibilidades para la colaboración (y también para las actitudes destructivas, cínicas y anónimas), pero sobre todo el final del menemismo, con los vientos ideológicos nuevos que trajo el estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001, contribuyen a explicar este cambio de actitud entre los narradores de una y otra generación.

Ya se vio que en 2004, cuando la sensación de ser únicos empezaba todavía casi imperceptiblemente a diluirse, el notable y entonces bastante ignoto escritor, pese a sus varios libros publicados, Eduardo Muslip (1965) decía con tristeza que la preocupación mayor de los escritores de su edad era conservar la sensación de que lo que hacían tenía sentido, pese a la falta de interés social.[20] Sus palabras eran producto de un aguzado principio de realidad y de

[19] Véase por ejemplo, entre muchas otras: Berlanga, Ángel. «Ésta es una manera de conjurar la literatura», *Página/12*, Buenos Aires, 24/7/2006 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3204-2006-07-24.html; Reinoso, Susana. «Surge una nueva generación de editores que apuestan al libro», *La Nación*, Buenos Aires, 13/4/07 http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=899551; Gómez de la Cruz, Mercedes. «La Creciente, una editorial autogestionada de Córdoba», *La Capital*, Rosario, 8/12/07 http://www.lacapital.com.ar/contenidos/2007/12/09/noticia_0010.html; Valbuena, Roca. «Son el Quinteto de la Muerte y están vivos», *Crítica de la Argentina*, Buenos Aires, 12/12/2008 http://criticadigital.com/impresa/index.php?secc=nota&nid=17003; Friera, Silvina. «Lo interesante no es señalar autores, sino la ebullición», *Página/12*, Buenos Aires, 15/12/2008 http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12307-2008-12-15.html

[20] Entrevista a Eduardo Muslip, febrero de 2004, citada en Drucaroff, Elsa. «Qué escriben los jóvenes», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 181 9/5/11 3:04 PM

una situación que en verdad, de modo todavía poco apreciable, ya se estaba modificando. El hecho mismo de que declarara esto para la revista *Ñ*, y que *Ñ* hubiera aceptado mi propuesta de escribir un artículo sobre literatura de las generaciones de postdictadura, mostraba el comienzo del cambio. Apenas cuatro años después, el escritor, editor y actor Lucas Funes Oliveira (1978), uno de los líderes del movimiento de la NNA, se refiere a la misma indiferencia social con un tono muy distinto:

> Nosotros no estamos pidiendo una limosna de lo que sobra de la atención que los medios le dan a la literatura. Como no nos daban bola, nos juntamos los pibes que les interesaba leer y la gente iba llegando por el boca a boca a cada uno de los ciclos. Pero la explosión duró dos o tres años. Que hoy haya más de cuarenta ciclos de lectura habla de que hay algo que está ahí dando vueltas y que necesita expresarse.[21]

Los escritores de la primera generación tendieron al ostracismo cuando sus personalidades eran reacias a las alianzas cerradas y las confrontaciones personales; en otros casos, se dejaron llevar por la envidia y las agresiones racionalizadas en dudosos argumentos literarios, sobre todo la ignorante y falsa antinomia «academia-mercado» que implica afirmaciones teóricamente insostenibles como que lo «comercial» es siempre «malo»; o lo que se vende poco y gusta a los «especialistas», siempre «aburrido», poco valioso, «elitista»; o que la academia sería un espacio de valoración pura de la literatura, donde no funciona ningún interés de mercado, donde las actividades de los críticos nada tienen que ver con la lógica de la mercancía.[22]

La mayoría de las escritoras y escritores de la segunda generación no usaron su tiempo en pensar en qué bando se colocaban frente a esa antinomia falsa sino en producir, intercambiar, discutir literatura, editarse, recomendarse, y cuando se critican, la tendencia es referirse más a lo literario que a lo personal, no racionalizar la envidia. Esto, por supuesto, es apenas una tendencia y no impide que opere también la otra lógica lamentable, que también existe en los más jóvenes. Sigue habiendo vanidades, intentos de organizar grupos cerrados y operaciones de consagración y poder hechas sobre la base de la exclusión o humillación de colegas, y también sigue habiendo quien se aísla en el ostracismo, herido por esas crueldades. *La diferencia no es cuantitativa sino cualitativa*: no estoy planteando que hay más «gente buena» en una generación que en la otra, probablemente la proporción de arribistas a cualquier precio nunca se modifique demasiado en ningún ambiente profesional; se trata de que la dinámica hegemónica no alienta (por ahora) al arribismo. Claro que esto siempre puede

[21] Friera, Silvina. «Lo interesante no es señalar autores, sino la ebullición», *op. cit.*

[22] La refutación en Drucaroff, Elsa. «La crítica ante el vínculo insoluble/indisoluble entre literatura y mercado», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 182 9/5/11 3:04 PM

modificarse, está en cada movimiento saber defender lo que ha conseguido y entender qué tipo de acciones lo ayudaron a llegar hasta donde llegó.

El espíritu que dio la tónica a la NNA, el que ha permitido logros, cierta visibilización en el mundo cultural y el ingreso de algunos escritores a un mercado editorial algo más grande es opuesto al de la generación primera y mostró ser más efectivo, en términos pragmáticos: antologías donde varias decenas de autores se dan a conocer a la vez, ciclos de lectura abiertos a distintas edades, pertenencias, géneros y estilos, fiestas en las que se escucha narrativa y poesía y se venden libros de todos, blogs en los que se discute, se publican *work in progress* para ponerlos a prueba, se reciben opiniones: eso hegemoniza, aunque las canalladas también circulen.

Pero además, los logros de esta generación han arrastrado de hecho a la visibilidad también a la generación anterior y han conquistado a escritores que antes no leían a sus colegas y se mantenían aislados. Algunos grupos, como «Carne Argentina» o la revista *Mil Mamuts*, se formaron con gente de las dos generaciones. Basta mirar los índices de revistas como *El Interpretador* o *No Retornable* para observar la variedad de edades, de pertenencias y zonas de consagración de las escritoras, escritores y críticos sobre quienes se escribe o a quienes se publica.

¿La NNA es una creación del marketing*?*

No tengo talento literario y ella de a ratos lo reconoce.
Lo mío es prepotencia de trabajo. Y como soy joven, tengo energías
y me faltan escrúpulos hay esperanzas. Tenemos esperanzas.

Lucas Oliveira (1978), «Valle Hemoso» (2010)

La sigla NNA surge de la segunda generación y para algunos refiere únicamente a ella, a los autores que fueron publicando en las numerosas antologías de relatos breves que aparecieron entre 2004 y la fecha.[23] Como ya dije, considero

[23] Aunque surgieron varias después de 2007, detallo las aparecidas hasta ese año. La primera incluye a escritores de la primera generación de postdictadura y es particularmente importante por su rareza en ese momento y, sobre todo, porque su antólogo supo ver con particular sensibilidad, apenas en el comienzo de su obra, algunos de los escritores más interesantes de ese estrato: Olguín, Sergio [edición y prólogo]. *La selección argentina*, Buenos Aires, Tusquets, 2000. Durante 2002, el Centro Cultural de España en Buenos Aires y Tusquets Editores de Argentina organizaron un concurso de relato breve para escritores argentinos. Entre los diez autores premiados, cinco son de postdictadura: Gustavo Nielsen (primer premio por «El café de los micros»), Fabián Casas (mención por «Cuatro fantásticos»), Mariano Nicolás Donadío (mención por «Los Fernández Górgolas»), Hernán Galdamés (mención por «La corrida») y Pablo Mendivil (mención por «La importancia del agua para la navegación»). Los diez relatos se editan como antología: Nielsen, Gustavo; Russo, Sandra, y otros. *Viene a cuento. Los diez relatos premiados en el Concurso*, Bue-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 183 9/5/11 3:04 PM

que designa la narrativa de las dos generaciones de postdictadura porque es ahí, en ese bloque de obras, donde se percibe lo nuevo.

Hay quienes dicen que nada hay «nuevo» en esta literatura y acusan a la NNA de ser una entidad construida para el *marketing*. Pero si bien es cierto que no todo lo que se arma para el *marketing* es literatura, algo no

---

nos Aires, Tusquets, 2003. En 2004 cuatro escritores de la primera generación consiguen editar un pequeño libro con un cuento de cada uno: Zeiger, Claudio; Stahl, Anna-Kazumi; Birmajer, Marcelo; Gamerro, Carlos. *Ciudades de papel. Cómo las construyen los narradores*, Buenos Aires, Libros del Rojas (UBA), 2004. Pero recién en 2005 aparece la primera antología concebida desde el espíritu del movimiento de la NNA (en su título aparece además, por primera vez, la afirmación de que existe una nueva narrativa). Citada acá varias veces, es la que hace Maximiliano Tomas con escritores de la segunda generación de postdictadura: Tomas, Maximiliano [selección y prólogo]. *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*, Buenos Aires, Norma, 2005. A partir de entonces, una proliferación de autogestión editorial y grupos que hacen acciones literarias permite que proliferen también sus antologías. En las editoriales más grandes surge interés por el fenómeno. Así aparecen, después de *La joven guardia*: Vanoli, Hernán; Bruzzone, Félix; Budassi, Sonia, y Gorodischer, Violeta. *Hojas de tamarisco. Narrativa breve*, Buenos Aires, Tamarisco, 2006. Abbate, Florencia [selección y prólogo]. *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2006. Grupo Literario Alejandría. *El impulso nocturno. Antología «Noches de cuentos» 2005-2006*, Buenos Aires, Gárgola, 2007. Grillo Trubba, Diego [selección]. *En celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007. Grillo Trubba, Diego [selección]. *In fraganti. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007. Terranova, Juan [compilación y prólogo]. *Buenos Aires/Escala 1|1. Los barrios por sus escritores*, Buenos Aires, Entropía, 2007. Durante la gestión de Jorge Telerman, el Gobierno de la Ciudad organizó «Opción Libros», iniciativa de ediciones y subvenciones para la bibliodiversidad que intentó ayudar a las editoriales más débiles a encontrar espacios para exhibir sus obras en mesas y vidrieras de las librerías, porque la política de los grandes grupos editoriales es invadir con muchísimos títulos por mes los espacios de venta. Opción Libros consideró la narrativa y la poesía de las nuevas generaciones parte de la producción que deseaba beneficiar. Lamentablemente la política de difusión que eligió no estuvo a la altura del proyecto porque, a diferencia de las pequeñas editoriales autogestionarias —que divulgaron su producción sin desgastarse pero con eficacia, de modo puntual e inteligente—, Opción Libros no se preocupó por tocar los pocos y precisos puntos neurálgicos del movimiento de la NNA: ni participó de los numerosos encuentros literarios que los jóvenes organizaban ya entonces, ni entregó libros a sus operadores más dinámicos, ni detectó qué críticos difundían esas obras, para enviárselas. La antología de NNA que publicó es: Actis, Beatriz; Almada, Selva, y otros. *Antología de narrativa argentina 3. Siglo XXI*, Buenos Aires, Opción Libros Gobierno de Buenos Aires, 2006. Desde 1995, el escritor y tallerista Diego Paszkowski compila antologías con relatos de sus alumnos. Muchos de los nombres que allí continuaron escribiendo pueblan las páginas de este ensayo; varios han ganado premios. Las enumero a continuación: Paszkowski, Diego [editor] ha compilado: *… y otros cuentos. Escritos de jóvenes autores*, Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín, 1995. *La iniciación, 46 relatos de 46 jóvenes escritores*, Buenos Aires, Centro Cultural General San Martín y Oficina de Publicaciones del CBC, 1997. *Más y mejores cuentos. 53 relatos y ejercicios de estilo de jóvenes escritores*, Buenos Aires, Eudeba, 2000. *Nuevas narrativas. Historias breves. Relatos y ejercicios de estilo*, Buenos Aires, Clásica y moderna, 2004. *Nuevas narrativas. Historias breves II. Relatos y ejercicios de estilo de jóvenes escritores*, Buenos Aires, Clásica y Moderna - Sudamericana, 2006. *Nuevas narrativas. Historias breves III. Antología de jóvenes escritores*, Buenos Aires, Clásica y Moderna, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 184 9/5/11 3:04 PM

deja de serlo porque además se arme para el *marketing*. El sintagma «*boom* latinoamericano» es una construcción del mercado, eso no le impidió ser también un importante fenómeno literario. Es difícil sostener que los escritores que se beneficiaron de él produjeron libros que únicamente valen porque se vendieron mucho. ¿Se puede decir eso de las obras de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Antonio Skármeta, Miguel Ángel Asturias o hasta el propio Borges, que también pudo aprovechar el *boom*? Se pueden observar algunos intereses comunes, ciertas influencias que comparten estos autores, incluso si también hay diferencias grandes. Suele decirse en el *marketing* que una buena campaña publicitaria de un mal producto sirve para que muchísima gente se entere muy rápido de qué es lo que no hay que seguir comprando. No es el caso de la NNA, una narrativa verdaderamente nueva y, en muchos casos, valiosa, además de un movimiento dinámico y crítico de la sociedad argentina y *también* una operación de *marketing* en cuanto apuesta con esperanza a su energía juvenil y al trabajo colectivo para construir lectores, es decir, un mercado.

Todavía es muy pequeño su éxito de mercado, pero comparado con el que tenía en los años 90, antes de nombrarse a sí misma y adquirir «conciencia para sí», es auspicioso. Y cuanto más avanza, más tiende a arrastrar a otros autores de la literatura argentina.[24] Por eso, si autores y editores de NNA intentan imponer su mercancía cultural con una operación de *marketing*, esto merece ser festejado: era necesario desde hace mucho y por fin ha comenzado a ocurrir. Intentar introducir los libros en el mercado, tal como lo estuvieron en décadas anteriores, es decir, como demanda en una sociedad que hace demasiado que no quiere leerse (es decir, pensarse) a sí misma, es una tarea que urge.

Quiebre y restitución de la sintaxis narrativa

> *Estamos en presencia de un personaje que, ante la carencia de un objeto, sale en su búsqueda. Vayamos viendo entonces la diferencia —una— entre este héroe —¿éstos?— y aquéllos, llamémoslos clásicos/modernos. Mientras estos últimos reciben su objeto a través de variadas fuerzas destinadoras, el primero sale en su búsqueda.*

[24] Un ejemplo es la reciente antología *El año que vivimos en peligro* (Buenos Aires, Emecé, 2009), compilada por dos protagonistas de la movida *underground* literaria, el poeta Santiago Llach (1972) y el narrador Juan Incardona (1971). Los autores convocados pertenecen en su mayor parte a las dos generaciones de la NNA pero conviven con ellos autores de la generación de la militancia. Sin embargo, el formato y la concepción de la antología, así como la presentación del libro (una fiesta en el Centro Cultural Zaguán del Sur, espacio usual para las convocatorias de este movimiento, responden al espíritu de la NNA.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 185 9/5/11 3:04 PM

Este sujeto desgajado del entorno carece de una tarea
en este aquí y ahora.
Es decir que mientras en aquellos héroes el conflicto aparece
en la medida en que hay que alcanzar un determinado objeto,
aquí el conflicto problematiza la sintaxis misma de la narración:
el héroe no posee objeto.

Adriana Fernández (1970), «De cómo un hombre saca a otro de un pozo. (Algunos aspectos de la narrativa de Marcelo Cohen)» (1996)

Retomemos el problema de las diferencias y continuidades entre la narrativa de las dos generaciones. Insisto en que NNA alude a las dos generaciones, no sólo porque entre ellas (al menos hasta ahora) hay continuidad en manchas temáticas, entonaciones, procedimientos, y la ruptura se percibe sobre todo respecto a la estética anterior, sino porque no se pueden entender las obras de la segunda generación sin remitir a textos estéticamente inaugurales como *Historia argentina*, de Fresán, *El muchacho peronista*, de Figueras, *Memoria falsa*, de Apolo, o *Las Islas*, de Gamerro.

Tal vez hoy se estén insinuando tendencias diferenciales entre una y otra camada de autores. Las señalaré a veces, a lo largo de los análisis que siguen. Pero es prematuro detallarlas con certeza. En primer lugar, porque ambos corpus se están escribiendo todavía, y en segundo, porque los años tienden a borrar las diferencias de experiencia y percepción de sí entre las edades: alguien que empieza a escribir y publicar a los veintisiete está experiencialmente lejos de quien tiene cuarenta, y eso no puede dejar de influir en su literatura, pero la brecha tiende a acortarse a medida que se crece. Es complicado sostener que hay un hiato generacional fuertemente significativo, en este momento, entre los treintañeros y los que transitan la cuarta década (y que todavía exista respecto de los veinteañeros puede responder simplemente a que éstos todavía estén en su primera formación). La brecha entre los de 30 y 40, al menos, no se ve con claridad en la literatura que escriben. Al contrario, las dos generaciones parecen coincidir bastante en el tipo de recursos y en los temas que los preocupan, que son: la semiotización de la democracia de la derrota y de las formas de ser joven hoy (cosas sobre las que he hablado), la entonación sin certezas, el interés por el registro de voces sociales que no habían entrado antes a la literatura, la aparición de nuevas manchas temáticas, la modificación radical de otras y la transformación también radical de algunos ejes que venían atravesando hasta ahora la literatura argentina (cosas sobre las que hablaré luego).

En realidad, las diferencias más evidentes en el corpus de la NNA apuntan no tanto a dos grupos generacionales como a dos momentos históricos: se insinúa un cambio entre la ficción que producían los escritores de postdictadura en los años 90 y la que producen después de 2001. Muchas obras anteriores al 19 y 20 tienden al congelamiento de la sintaxis narrativa, a la falta de acontecimiento. En las obras posteriores, aparece *una tendencia* a la narrativa de trama fuerte

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 186 9/5/11 3:04 PM

y vertiginosa que inauguró, a comienzos de los 90, *El muchacho peronista*, de Figueras; pero a diferencia de él, la peripecia y la acción no se conciben únicamente en un pasado lejano sino en nuestro presente, explícitamente atravesado por la política o por los agudos conflictos sociales del entorno real. Tal vez esta novedad tendencial (es necesario recordarlo: no hablo de una transformación mecánica y completa, omniexplicativa, sino que leo, interpreto, *algunas* novedades en *algunas* obras) pueda entenderse como algo relacionado con el estallido político de diciembre de 2001. Remito acá a la compleja definición de determinación negativa que propone Raymond Williams: la realidad histórico-material determina a un fenómeno literario (cultural) pero apenas *negativamente*, es decir, como una fuerza objetiva que le fija límites, dice qué cosas no pueden ocurrir (y por ende, deja a las que sí pueden ocurrir en alguna relación objetiva con esa materialidad histórica), pero nunca *produce* —como quería cierto marxismo— las formas literarias, el arte que *sí* se escribe o se piensa. De cierto modo, los integrantes de las generaciones de postdictadura percibieron que la historia se puso una vez más en marcha aquel diciembre, y pese a todas las contradicciones, avances y retrocesos que vienen ocurriendo desde entonces, vuelve a aparecer en muchos relatos la preocupación por la trama fuerte. Pero aunque los de la segunda generación están marcados casi iniciáticamente por aquella efemérides, y no los de la primera, no puede decirse que ella conmovió únicamente a los nacidos luego de 1971. De hecho, la tendencia de la que hablo no involucra necesariamente a los más jóvenes sino a una parte significativa de obras de ambos grupos escritas con posterioridad a esa fecha clave.[25]

Otra *violencia: el fin del tabú del enfrentamiento*

Si la vida de mi papá fuera una película,
a mí me gustaría ser su doble de riesgo.

Parlamento de Mariano Speratti (1972), hijo de
Horacio R. Speratti, detenido desaparecido,
en la obra *Mi vida después* (2009), de Lola Arias (1976)

También puede decirse que el final de la década del 90 abrió la tendencia a representar en la literatura nueva los combates de clase radicalizados. E incluso a poner en escena la lucha armada, ya en el kirchnerismo, sin angelización ni tabúes. Lo que definimos como tabú del enfrentamiento aparece ahora con menor frecuencia en el campo literario, al menos en lo que a contenido, representación ficcional, se refiere. Porque el tabú sí sigue funcionando con fuerza en

[25] Desarrollo y sustento en detalle esta hipótesis en «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 187 9/5/11 3:04 PM

las *actitudes* de estas generaciones, no en los imaginarios de sus obras pero sí en las dificultades de los escritores y escritoras para debatir frontalmente y poner límites a los ataques y agresiones de sus mayores, pero también de sus coetáneos.

Esta dificultad para la polémica también se ve al contrastar su producción narrativa y poética con su producción ensayística: la desproporción es evidente. Entre ellos han surgido artistas probablemente descollantes, no sólo en literatura; sin embargo, llama la atención la escasez de ensayistas, es decir, de escritores que se atrevan a publicar y defender un pensamiento original y propio sobre la sociedad argentina, su cultura, su historia, su política, su pasado y su presente. No se trata de que no tengan pensamiento propio, las ficciones que producen lo trasuntan. Pero es como si únicamente se permitieran expresarlo protegidos por la coartada de la ficción, por los recursos oníricos o inconscientes con que el arte expresa su impugnación política al orden establecido. A veces hacer crítica literaria o filosofía les permite formular ideas más revulsivas con legitimidad pero pocas veces llevan sus ideas a sus últimas consecuencias, no subrayan que están polemizando con otras anteriores, no encaran una discusión abierta. Y cuando la literatura o la filosofía no aportan su paraguas de contención y justificación, los discursos ensayísticos de las generaciones de postdictadura (generalmente producidos entre estudiantes o recientes licenciados en carreras humanísticas, investigadores, o aspirantes a serlo) suelen refugiarse en jergas de la filosofía posmoderna y giros retóricos exitosos en sus facultades para rizar el rizo de los asuntos más diversos, en textos breves de poca consistencia que no se atreven a afirmar ideas.[26]

El periodista y crítico Diego Rojas, de la segunda generación de postdictadura, propone con agudeza que la incapacidad para el debate en los miembros de la NNA se relaciona con la hegemonía de los estudios semióticos y lingüísticos en que sus escritores se han formado. El «giro lingüístico» de las disciplinas humanas habría producido tal conciencia de que todo es lenguaje que habría roto los vínculos entre las palabras y las cosas:

> Los noventa, década en la que los miembros de la NNA desarrollaron sus adolescencias y conformaron sus visiones sobre el mundo, marcaron un auge de la posmodernidad y ciertos tópicos que la caracterizan. Una de las características del llamado «giro lingüístico» —que en esa época ganó completa hegemonía en los estudios humanísticos— es que plantea que todo es discurso y desconfía sobre las relaciones del discurso con la realidad, que sería inalcanzable.
> La sociedad sería un magma en el que conviven los más variados discursos y todos ellos serían válidos, ya que no se podrían comprobar los vínculos

[26] Véase, por ejemplo, los posts etiquetados como «ensayos en vivo», publicados en el blog «Sólo las cosas». www.sololascosas.blogspot.com

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 188 9/5/11 3:04 PM

> que establecen con la realidad. Bajo esta suposición, todo discurso es válido, no hay lucha de posiciones por alcanzar o acercarse a la «verdad», el consenso es un principio de regulación social. En ese marco, cualquier cosa puede decirse, nada tiene consecuencias.[27]

Aunque acuerdo con la caracterización de Rojas (la conciencia de que todo es signo constituye, como mostraré en páginas posteriores, una mancha temática fuerte en estos escritores), me parece que hay algo más en la imposibilidad para confrontar que él constata. En efecto, el «giro lingüístico» no tendría por qué conducir únicamente a la actitud de descreimiento porque nada que se diga afecta la realidad; también podría producir la actitud opuesta, la conciencia de que la palabra es extremada, intensamente material, y el diálogo y el debate son formas de intervención poderosas. La conciencia semiótica también conduce a comprometerse y valorar lo que se dice todavía más, a comprender hasta qué punto los signos conforman mundo y no son gratuitos ni inocentes, y pronunciarlos o avalarlos es un compromiso demasiado fuerte para tomar a la ligera. Si no es eso sino la tranquilizadora postura cínica lo que predomina, es por algo ajeno al «giro lingüístico», algo que tiene que ver con el modo en que éste dialoga con la sociedad argentina: la realidad de la democracia de la derrota impuso, como consenso generalizado, que las palabras nada valían, nada cambiaban; hablar era una impotencia compartida. La experiencia sociopolítica en la que estas generaciones crecieron (una democracia en la que nada de lo que se proclama compromete a algo, donde las palabras se manosean sin vergüenza), junto con el terror impuesto por la feroz represión del pasado reciente (cuando la coherencia entre las palabras y las cosas se pagó con desaparición, tortura y muerte), se combinaron para que el tabú del enfrentamiento impere hoy, incluso si parece haberse diluido en los universos ficcionales que estos escritores imaginan.

¿Enfrentamientos de ideas u operaciones personales?

Algunas polémicas que se leen en blogs o revistas virtuales y casi nunca pasan de los inanes argumentos *ad hominem*, o un extenso poema titulado «El ignorante», de Juan Terranova, podrían considerarse excepciones a lo que estamos diciendo, pero creo que son, en realidad, más bien confirmaciones. Me voy a centrar en «El ignorante» por haber sido publicado antes de abril de 2007, fecha hasta la que pretendo ser exhaustiva. Se trata de un texto que no parece intentar un trabajo poético sino usar la forma poética para desplegar

[27] Rojas, Diego. «Un cierto estado de las cosas», Revista *Contraeditorial*, Buenos Aires, 3/8/09.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 189 9/5/11 3:04 PM

argumentos sociales abrazando prudentemente la coartada de la ficción, encubriéndose en el rótulo y la forma exterior de poema (género que Terranova no había publicado antes ni publicó después). Con 29 años en 2004, su autor hace conocer esta suerte de manifiesto generacional que adopta la primera persona del plural y ataca a la generación de militancia. Repitiendo el sintagma «mi generación» y algunas intertextualidades con el famoso «Aullido», de Allen Ginsberg, se queja contra los más viejos con algunos argumentos que acá también he planteado. A su generación, dice,

> *La generación anterior la atacó y la lastimó mucho,*
> *le habló de la voluntad, de los desaparecidos,*
> *le incrustó fantasmas y sus propios miedos en la cara,*
> *y le hizo llorar, como si fueran propios,*
> *muertos que nunca conoció.*[28]

Terranova acusa a los mayores, los rebeldes militantes, de filicidio; algo que como voy a demostrar constituye, en efecto, una mancha temática importante en la narrativa que escriben las generaciones de postdictadura:

> *Su única operación real y exitosa fue sobrevivir,*
> *ser parricidas y filicidas al mismo tiempo.*

Es grande la audacia de estas ideas, sobre todo si se piensa que afectan no sólo a los coetáneos del escritor sino también a la generación inmediatamente anterior, y que pese a ello, ninguno de los afectados se atrevió (pocos incluso se atreven hoy) a plantearlas. Esta audacia coexiste en «El ignorante» con una gestualidad violenta que transgrede el tabú del enfrentamiento, aunque con golpes bajos y escandalosos o *boutades* cínicas más que argumentos realmente confrontativos:

> *La vieja generación frustrada y aturdida de viejos libidinosos,*
> *jinetes sin caballo, muertos de miedo, trotskistas putos de mierda,*
> *montoneros de la nada,*
> *la caja craneana llena de pasto pampeano,*
> *la izquierda bien pensante,*
> *soberbios y megalómanos*
> *que se dejaron arrastrar por una pulsión de muerte heroica,*
> *la clase media con culpa […]*
> *Y los reventaron a palos,*
> *y los mataron como se mata a un insecto vidrioso con un diario enrollado […]*
> *Los torturaron pero yo los desprecio.*

[28] Terranova, Juan. *El ignorante*, Buenos Aires, Tantalia, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 190 9/5/11 3:04 PM

La escritura disfruta, rabiosa, de la derrota de sus padres. Pero no se trata de ese tipo de violencia o cinismo con que el arte a veces plasma la maldad profunda del mundo que vivimos, denunciándolo por el solo hecho de extremarlo y dejarlo ser sin hipocresías (por ejemplo, el cinismo del narrador de «El jorobadito», de Roberto Arlt, quien goza torturando a una cerda y a un deforme para cumplir de modo fundamentalista con las discriminaciones que le enseñó la sociedad). Se trata de golpes de efecto puestos al servicio de imponer los razonamientos de un yo no ficcional, de un autor de carne y hueso con cierta edad y cierta experiencia vital empírica. Digamos que sus razonamientos se presentan como la verdad que lucha contra cierto estado real de cosas, no como ficciones distópicas que llevan al paroxismo ese estado de cosas para expresar así, artísticamente, el dolor o la negativa al *statu quo*, valiéndose de la coartada del arte. En ese sentido, «El ignorante» parece usar la poesía como etiqueta o pretexto más que interesarse por ella. Es decir, da forma exteriormente «poética» (divide en versos) a la escritura para no asumir plenamente su responsabilidad por los reclamos que hace a la generación anterior (a mi entender, bastante justos). Parafraseando a Adorno, quien se preguntaba cómo escribir poesía después de Auschwitz, se puede decir que Terranova no se pregunta cómo escribir poesía después de 1983, siendo joven y habiendo crecido en la democracia de la derrota, sino que disfraza de poema sus argumentos para poder descargar, mientras los expone, golpes bajos y contradicciones evidentes que en un texto ficcional son por definición impunes, pero no lo serían en un ensayo.

Me refiero, por ejemplo, a acusaciones puritanas u homofóbicas: los «viejos» son libidinosos; los trotskistas, «putos»; la homosexualidad reaparece luego en el poema como insulto, inexplicablemente asociada con la generación anterior y con las presuposiciones ideológicas más conservadoras, en sintonía con la moral católica y no con la rebeldía que pretende. Terranova apela así a cualquier elemento políticamente incorrecto ante los ojos del progresismo, únicamente para producir escándalo.

Y se contradice: por un lado, escribe, «todas las generaciones» son simple «pirotecnia incendiada», «un invento peligroso», «un juego de salón», una operación exterior para constituirse e imponerse en el mercado cultural. Por el otro, su odio y enojo parecen pedir que se escuche a la suya y se la tome en serio como protesta válida y representativa. Pero ¿cómo tomar en serio a una generación en un poema que descree con cinismo de las generaciones?

Como el enfrentamiento intergeneracional es lógica competencia porque los anteriores tienen un poder que los nuevos aún no poseen, Terranova protesta porque los de la militancia

> *Se quedaron, eso sí, con los diarios y las cátedras,*
> *con los suplementos culturales y las revistas.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 191 9/5/11 3:04 PM

Claro que si erigir una generación es apenas un artificio para colocarse, un «juego de salón», no se entienden la violencia, el odio y la seriedad con que «El ignorante» plantea que existe *su* generación, y que el daño que le hizo la anterior es muy grave. ¿Ese daño justifica, en el poema, que los insultos y acusaciones a los mayores alcancen lo miserable? Es miserable, por ejemplo:

> *Para la utopía fueron maestros, y pensaron en el mundo.*
> *Para la traición, fueron geniales y marcaron a sus compañeros, mujeres e hijos.*

Terranova construye un «ellos» compacto, aberrante y traidor, además le atribuye (¿proyectivamente?) «el arte de tirar la piedra y esconder la mano». Todo ese «ellos», en bloque, «marcó» incluso a sus seres más queridos, arrastrándolos a la tortura y la muerte, afirma. Ese «ellos» es además el único denostado en el poema, no hay una sola palabra contra quienes los torturaron e hicieron desaparecer, esa gente es para Terranova apenas un impersonal sujeto tácito («los reventaron a palos», «los mataron», «los torturaron») que, igual que en las formas impersonales periodísticas de la tercera del plural (por ejemplo en un titular tipo «reprimen en una manifestación»), no tiene foco ni palabra ni, evidentemente, importancia.

Acusar en bloque a toda la militancia de la traición más abyecta es por lo menos complicado. Por supuesto que hubo traidores como en todos lados, pero una aserción tan desmesurada no podría escribirse en un ensayo sin pruebas. En este punto, «El ignorante» naufraga a mitad de camino entre géneros que se escudan uno en otro, y la fuerza de una lucha que a mi entender era y es necesaria se debilita, porque no parece basarse más que en la envidia contra los «viejos» que tienen las cátedras y los lugares en los diarios. Es decir, en este punto el autor podría responder a mi discusión argumental «es poesía», ya que un poema no tiene por qué tener coherencia lógica; o incluso, como está de moda, podría decir «¡pero si fue todo una broma!». La ficción habilita el humor o el disparate, permite que se lea su insulto como parte de la furia o el carácter cínico propios del arte.

Pero creo que esas respuestas serían de mala fe, la verdad es mucho más simple: «El ignorante» no se atreve a sostener realmente lo que tiene para decir, y lo triste es que sí tiene para decir: no el insulto desmedido o pacato, siempre gratuito, no bajezas o mala fe sino el reclamo (que también contiene el poema) por la legitimidad de una generación ignorada y descalificada, culpabilizada, a la que se le quitó el derecho a ser joven en el sentido primaveral, renovador, socialmente necesario.

Sin embargo, su escritura está atrapada por el tabú del enfrentamiento, tira la piedra del ensayo mientras esconde la mano en lo poético, y así desautoriza su batalla, por la que no está dispuesta a pagar precios. Al contrario, quiere obtener beneficio de ella pero también escapar cuando se le pidan explicaciones.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 192 9/5/11 3:04 PM

Un texto como «El ignorante» era necesario, incluso con sus exabruptos, incluso con su fallida elección de la poesía, que hubiera terminado siendo lo de menos. Pero para honrarse a sí mismo exigía, de parte de su autor, disposición a la polémica y la intervención públicas. Terranova no la tuvo. Esto se vio ya en la presentación de la obra, realizada en el Centro Cultural de España en Buenos Aires el 18 de octubre de 2004, a la que asistieron unas veinticinco personas y en la que participaron dos escritores entonces en plena treintena, Ignacio Apolo y Cristian De Nápoli. Ambos sintieron que el poema los convocaba a discutir y, más que cantarle loas, opinaron con cordialidad, constructivamente, retomando argumentos o procedimientos que les parecieron valiosos y objetando otros. Terranova no retomó nada de lo dicho por sus presentadores y abrió rápidamente la etapa de preguntas del público. Pero entonces, ante la pregunta de un muchacho acerca de su posición sobre los desaparecidos, contestó con una frase lacónica: «No me gustan los desaparecidos», y dio bruscamente el acto por terminado.[29]

Al año siguiente salió la primera antología que registra la existencia de una nueva generación de escritores argentinos: *La joven guardia*, compilada por Maximiliano Tomas, publicó cuentos de autores de hasta treinta y cinco años. La revista de rock y cultura *Rolling Stone* acusó recibo de la novedad generacional con una entrevista a tres de los antologados: Samanta Schweblin, Oliverio Coelho y Juan Terranova; este último consigue notoriedad desde entonces, porque declara: «El tema de los desaparecidos se transformó en un lugar común, la verdad es que me chupan un huevo».[30]

No podría suscribir esto, no sólo porque los desaparecidos son un tema fundamental para la sociedad toda y para los jóvenes muy especialmente (son la herida que no cierra, que sólo la verdad y la justicia pueden empezar a reparar), sino porque entre los desaparecidos hay gente de mi edad, cercana por parentesco o amistad, gente que quise. O aunque más no sea porque yo misma pasé noches insomne, temiendo —con pocos motivos tal vez— que me vinieran a buscar. Sin embargo, podría entender la provocación de Terranova como el único modo de despertar, sacudir a una sociedad adormecida para que escuche a los jóvenes y abra el debate que les ha prohibido.

[29] Escuché este relato de cinco de los asistentes al acto, quienes integraban el grupo de lectores de nueva narrativa argentina «Mataronakenny», grupo al que ya me he referido y que coordiné entre 2004 y 2005. «Mataronakenny» compró muchos ejemplares de *El ignorante* a su autor (que se había pagado la edición), y lo leyó y discutió antes de la presentación. Dos meses después, en diciembre de 2004 el grupo produjo un documento con las conclusiones de sus lecturas que luego se publicó en la revista virtual *Everba*: «Mataronakenny y la nueva literatura argentina». *Everba*, Berkeley, Spring 2005. http://everba.eter.org/spring05/mataronakenny.pdf

El grupo convocó a los escritores que había leído y le habían interesado para charlar el trabajo (una crónica de este encuentro también integra el artículo de *Everba*). Todos los invitados asistieron, menos Juan Terranova.

[30] Seselovsky, Alejandro. «Generación cero», revista *Rolling Stone*, Buenos Aires, 1/10/2005. http://www.rollingstone.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=742790

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 193 9/5/11 3:04 PM

Podría, si hubiera sido ése el gesto del escritor, luego de tirar la piedra. Pero no lo fue. Si bien con su frase Terranova empezó a violar un tabú, su transgresión fue parcial y oportunista, ya que la usó para hacerse conocer pero no la acompañó con argumentos, ni en esa entrevista ni después, cuando más bien intentó quitarle importancia y hasta se lamentó por haberla dicho. Igual que «El ignorante», fue apenas una *boutade*, pirotecnia, no un modo de sostener un punto de vista muy audaz. Terranova no aprovechó para repetir algunos de los razonamientos de «El ignorante» que podrían explicar sus motivos (razones que no se pueden acallar con el adjetivo acusador «derechista», que se le aplicó entonces).[31] No dio explicaciones para el exabrupto durante la entrevista, y luego, cuando todos le reprocharon lo que dijo, más bien retrocedió: «Lentamente, me voy transformando en una frase infeliz y sacada de contexto», se lamenta en su blog, en un post que intenta acusar al periodismo cultural (al que Terranova aún no pertenecía) de dar importancia a lo que no la tiene, en lugar de leer sus libros.[32] Poco tiempo después, ingresa él mismo a ese periodismo y no vuelve a dejar caer frases tan inconvenientes.

Aunque teñida por el tabú del enfrentamiento y provocaciones por lo menos irresponsables, la aparición de «El ignorante» en 2004 cumplió una función relativamente positiva porque fue la primera y hasta ahora la única vez que alguien se erigió como integrante de una generación ignorada y despreciada, y dejó escuchar sus propios argumentos. Hay que valorar su importancia desde la política cultural: «El ignorante» llamó la atención sobre un daño y avanzó en el campo literario buscando una legitimación nueva. Todo esto, lamentablemente, se hizo en términos bastante débiles y canallas, con un cinismo y un cálculo aprendidos en el menemismo. Pero se hizo, y no se puede soslayar.

He planteado entonces que el tabú del enfrentamiento, si bien persiste en la interacción social de la mayoría de los escritores nuevos con su entorno, tiende a diluirse en las ficciones posteriores a 2001. Lo afirmo porque, a diferencia de la obra de los jóvenes de comienzos de la democracia alfonsinista, los relatos ahora representan muchas veces combates incluso sangrientos, enfrentamientos armados que se inscriben de algún modo en la lucha de clases, tengan o no sus personajes conciencia política, y no se apela a la demonización, o a las típicas construcciones semióticas que impuso el «Prólogo» de Sabato al *Nunca más*, o a las ingenuas idealizaciones izquierdistas, sino que se observa esa violencia con lucidez crítica.

[31] Por ejemplo Quintín en el blog «Los trabajos prácticos», en su post «20 x 35, modelo para desarmar II» del 17/11/2005. http://www.bonk.com.ar/tp/archive/678/%3Fpg%3D1

[32] «En el otro rincón, el periodismo cultural», en «¿Cuál es la pregunta, Terranova?», 27/10/2005, http://elcocinerosalvaje3.blogspot.com/2005/10/en-el-otro-rincn-el-periodismo.html

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 194 9/5/11 3:04 PM

Cambios en los discursos del presente sobre el pasado reciente

Silencios vastos en un mundo que no aclara
y borra
de sus límites lo que a corazón desborda:
fácil tráfico acordado, pequeñas gotas en presente
que acobardan luces y a verdaderos habitantes
ciegan: caras vanas de un tiempo que sin razón
se expone a nuestras almas.

Darío Rojo (1964), «El despegue de la garza» (1999)

No se puede negar que la política kirchnerista ha hecho mucho por imponer esta deuda pendiente en la agenda social, y ha avanzado contra la impunidad al restablecer cierta relación entre los delitos y las penas, relación indispensable para la supervivencia de una comunidad civilizada. Se le debe reconocer, además, que rompió silencios que oscurecían y hacían del presente «un tiempo sin razón», que volvió *decibles* dos discursos que eran tabú en el Orden de Clases anterior a los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández, discursos que, para resumir, llamaré, *grosso modo*, «de la fiesta militante de los años 70» y «del heroísmo guerrillero». Hemos nombrado aquella prohibición «tabú del enfrentamiento», y hemos dicho que retrocedió en grado significativo luego de la crisis de diciembre de 2001.

Hasta el gobierno de Kirchner, la década del 70 aludió al horror de 1976 en el imaginario social hegemónico. Representar o recordar el entusiasmo, la alegría joven de la militancia o el heroísmo de muchos activistas que participaron en la lucha armada fue tabú. Tal vez los primeros que lo violaron, recién en los años 90, fueron los integrantes de la organización H.I.J.O.S. («Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio»), que nuclea a hijos de desaparecidos. Ellos empezaron a reivindicar la acción efectiva de sus padres sin transformarla con eufemismos o inexactitudes, como cuando se afirmaba que los desaparecidos eran «luchadores por la democracia» y, si se habían levantado en armas, había sido únicamente para resistir a la dictadura militar. Estos eufemismos ocultaban que el objetivo fundamental explícito de la guerrilla había sido conquistar el poder y construir el socialismo; para ellos y para la militancia en general, armada o no, la democracia era un valor muy desprestigiado.

Durante la dictadura, comprensiblemente impotentes ante el poder del Estado terrorista, las Madres de Plaza de Mayo plantearon «que nuestros hijos eran inocentes mientras no se comprobara lo contrario pues no habían sido juzgados».[33]

[33] Bonafini, Hebe de. «Crecimos desde nuestros hijos», en *Documento de Protagonistas. La otra forma de leer noticias*, Edición gráfica del programa radial *Protagonistas*, Buenos Aires, mayo 1991. http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=141&Itemid=53

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 195 9/5/11 3:04 PM

El problema, a mi entender, fue que esta reivindicación de la «inocencia» de los desaparecidos continuó muchos años después de terminada la dictadura, como si fuera un dato pertinente, como si fuera necesario afirmar la inocencia de ciudadanos secuestrados, torturados y asesinados, con sus hijos expropiados o incluso torturados y muertos.

Como demostré,[34] este ideologema «no fue por nada», «eran inocentes», que se reitera en documentos de los años 80 y 90 de los organismos de derechos humanos y aparece hasta hoy en algunas ficciones, supone el «por algo será» pero dado vuelta, y es el producto de la derrota. De allí, posiblemente, que haya ganado incluso a los discursos de los que tratan de resistir. En este artículo de Bonafini, de 1991, por ejemplo, no hay ninguna frase donde se reconozca que los desaparecidos lucharon por hacer la revolución socialista y que muchos de ellos tomaron las armas. La presidenta de una de las líneas de Madres de Plaza de Mayo escribe, elusivamente: «nuestros hijos que luchaban por el pueblo».

La reivindicación de la militancia revolucionaria de los desaparecidos no se pronuncia hasta entrada la década del 90. A diferencia de Bonafini, la agrupación H.I.J.O.S. sostuvo desde el principio y sostiene hoy en su página web:

> Reivindicamos la lucha de toda esa generación, más allá del lugar que haya elegido cada uno y de las formas que haya tomado esa lucha. […] Creemos que los luchadores populares de los años sesenta y setenta intentaban construir un mundo más justo, solidario y sin exclusiones. Esta voluntad era el motor de su lucha más allá de las disidencias y de los diferentes métodos que emplearon. Los reivindicamos: como protagonistas de proyectos alternativos y distintos del capitalismo, llevados a la práctica con un profundo sentido de la solidaridad.

No obstante, pese a establecer una relación mucho más verdadera con el pasado, esta declaración también llama la atención pues apela al sobrentendido, dejando comprender lo que dice únicamente a los lectores que conocen lo que ocurrió. «Más allá de […] las formas que haya tomado esa lucha», o «los diferentes métodos que emplearon», por ejemplo, exige reponer el dato de que una de esas formas fue armada; «proyectos alternativos y distintos del capitalismo» es un eufemismo para hablar de comunismo y socialismo. ¿Por qué una organización tan interesada en proteger la memoria elige dirigirse únicamente a lectores capaces de restaurar lo sobrentendido? Tal vez porque ni siquiera H.I.J.O.S. escapa del tabú del enfrentamiento y no se siente autorizado plenamente a enfrentar el «fue por nada» y proteger y homenajear nuestros recuerdos y la verdad, declarando que sus padres quisieron instaurar el socialismo en el país, y que una parte de ellos tomó el fusil para lograrlo.

[34] Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 196 9/5/11 3:04 PM

Tuvo una enorme importancia que el kirchnerismo haya tomado medidas enérgicas para empezar a terminar con la impunidad, y que esto haya abierto un espacio social para decir lo que antes no se decía; que entonces, concomitantemente, hayan aparecido investigaciones y obras de arte que rescataban la parte hasta ese momento impronunciable del pasado.[35] Con todo, esta irrupción no ha logrado todavía auspiciar un debate como el que se precisa. Más bien tiende a reemplazar la anterior «corrección política» con una nueva, que sin duda ahora incluye hechos históricos antes negados. Pero aún no se reflexiona con libertad en la sociedad argentina sobre la lucha política de los años 60 y 70, tanto los discursos de la izquierda como los de la derecha lo obstaculizan:

> [el genocidio] además, no ha terminado de ser elaborado, pensado y debatido. Me refiero a un debate sobre sus causas, los efectos y las distintas responsabilidades políticas de todos sus actores y ejecutantes. Convivimos con un discurso obligatorio políticamente correcto: si se dice algo distinto sobre las víctimas, se es acusado de «facho». Es indudable que el genocidio fue perpetrado por las fuerzas represivas de la dictadura militar, y que la víctima fue el campo popular; pero esto no puede impedir pensar con espíritu crítico y autocrítico, por un lado, la complicidad activa y pasiva de la mayor parte de la sociedad argentina y sus políticos; por el otro, la propuesta de guerra revolucionaria que hacían las organizaciones político-militares. […] La sociedad argentina está llena de fantasmas, traumas, de llagas abiertas. En parte, porque las izquierdas tampoco tienen, a veces, la suficiente valentía para mirar las cosas de frente. Estamos todos tan a la defensiva… Algunos creen que por admitir que una chica tenía un FAL en el sótano estamos dando la razón a quienes la hicieron desaparecer. La memoria del pasado tiene que poner los hechos en un contexto histórico.

[35] Así lo muestra la aparición de películas como (entre otras) *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, *Trelew* (2003), de Mariana Arruti, *Hermanas* (2004), de Julia Solomonoff (2004), *Errepé* (2006), de Gabriel Corvi y Gustavo de Jesús, *Crónica de una fuga* (2006), de Adrián Caetano, *M* (2007), de Nicolás Prividera, o de obras de teatro como *Esa extraña forma de pasión* (2010), de Susana Torres Molina. También aparecieron libros que representan la lucha armada, ya desde perspectivas ficcionales no unívocas (*La casa operativa*, de Cristina Feijoó —Buenos Aires, Planeta, 2007—, *La aventura de los bustos de Eva*, de Carlos Gamerro —*op. cit.*—, *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba —Buenos Aires, Edhasa, 2008—, *Timote*, de José Pablo Feinmann —Buenos Aires, Planeta, 2009—, mi novela *El último caso de Rodolfo Walsh*, etc.), ya a partir de investigaciones hechas desde muchas perspectivas políticas, a veces radicalmente opuestas (entre otras *Fuimos soldados*, de Marcelo Larraquy —Buenos Aires, Aguilar, 2006—, *Setentistas, de La Plata a la Casa Rosada*, de Fernando Amato y Christian Boyanovsky Bazán —Buenos Aires, Sudamericana, 2008—, *El peronismo armado*, de Alejandro Guerrero —Buenos Aires, Norma, 2009—, el reciente *Operación Traviata*, de Ceferino Reato). Por primera vez en los últimos años se vislumbra la posibilidad de empezar a discutir.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 197 9/5/11 3:04 PM

[…] ¿Qué estamos diciendo, desde la izquierda, cuando ocultamos las acciones políticas concretas de tantos desaparecidos? ¿Los muertos «se la bancaron» o son ángeles, y los vivos son basura?[36]

La posibilidad de discutir

Sólo serán consideradas víctimas aquellas personas que sean consideradas semejantes, que generen empatía, que permitan procesos identificatorios […] quien es diferente no es considerado víctima y por lo tanto puede ser secuestrado, torturado, asesinado y desaparecido.

Gervasio Noailles (1973), «Doña Tota, el terrorismo de Estado y los juicios por los crímenes de lesa humanidad» (2011)

Un ejemplo muy reciente sobre la dificultad de discutir abiertamente el pasado es el escándalo que desató la novela de la treintañera Pola Oloixarac, *Las teorías salvajes*, que produjo lo más parecido a un debate joven y libre sobre los años 70 que hasta ahora se ha conseguido. Como debate brilla bastante por su pobreza y la profusión de anónimos y ataques *ad mulierem* contra la autora, pero es, al menos, un comienzo.[37]

En *Las teorías salvajes* una muchacha estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; como narradora, cuestiona con ácido humor el oficialismo izquierdista que reina en la academia y ridiculiza a sus profesores de la generación de militantes, cuyo deseo sexual el personaje manipula con entusiasmo psicópata, psicótico incluso por momentos.

Entre otras «herejías», la novela incluye un jocoso y paródico diario íntimo de una militante desaparecida y la descripción desopilante y minuciosa de un *video game* llamado *Dirty War 1975*, que remite a la lucha librada en el monte tucumano entre el ejército y los guerrilleros del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).

Implacable y provocativo, *Dirty War 1975* (*video game* que en el mundo de la novela consigue gran éxito entre los jóvenes) reconstruye aquel enfrentamiento no como se lo puede percibir hoy, con las evidencias que muestra la distancia. Es decir, no como una lucha en la que un ejército del Estado, con más hombres, más armas y más logística, sofocó de modo sanguinario un foco guerrillero sin masiva representación social en la que sostenerse, integrado por combatientes que no utilizaban la tortura e intimidación que el ejército usó con cualquiera que fuera sospechoso de apoyar al otro bando. El *video game*

[36] Entrevista de Pascutti, Ximena. «Elsa Drucaroff. La sociedad argentina está llena de fantasmas», «El Observador», *Perfil*, domingo 7/1/07, Buenos Aires.

[37] Oloixarac, Pola. *Las teorías salvajes*, Buenos Aires, Entropía, 2008. Luego me referiré más detenidamente a este debate.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 198 9/5/11 3:04 PM

representa los enfrentamientos en el monte tucumano como los propios actores de ambos bandos los alucinaron: una guerra militar entre dos ejércitos. *Las teorías salvajes* se ríe de semejante alucinación con una carcajada nítrica.

Dirty War 1975 no tiene buenos o malos, tampoco dos demonios: ambos lados tienen «simpáticos» personajes para que cada jugador elija: en un bando están, entre otros, el «Che I» con «gorrita y uniforme», «sin cigarro» o el «Che II» con «cigarro, bandana de estrella roja y barbita», el «padre Manuel (rostro angelical, familia patricia, treinta años)», «Hilda, oficial 2º (flaca, pelo corto, aguerrida, camisón blanco al viento)» o el «Escritor Revolucionario, nombre de guerra "Pepe" (inteligente, usa anteojos de marco grueso, va con la máquina de escribir a todos lados, puede usarla como arma golpeándola sobre la cabeza del enemigo)». Las opciones para el otro bando contemplan, por ejemplo, «el "Tigre" Rosca (argentino, militar de carrera, pelo canoso, ojos celestes, treinta y ocho años, jefe de tareas), «Monseñor Faustino Orate de Echagüe (mirada misteriosa, ropas de capellán) o «Mónica "La Piba" Guzmán (brava, tetona, teñida de rubio, oficial de Policía)».

Mientras el «Manual del guerrillero urbano» explica «el diagrama de formación interna» del bando revolucionario, el enemigo es horrorosamente expeditivo: tiene su «manual *La guerre moderne*, de Roger Trinquier, oficial francés que diseñó la metodología de lo que sería conocido como "guerra contrarrevolucionaria", practicada en Indochina y Argelia». Es decir, el manual que enseña cómo hacer desaparecer, torturar, quebrar a cualquier precio al bando popular hasta aniquilarlo.

Con sus defectos y virtudes, la novela de Oloixarac marca un hito: por primera vez nuestra literatura logra hablar del pasado reciente en términos que no pertenecen a ninguno de los discursos codificados: ni el que ganó cierta hegemonía a partir del kirchnerismo, ni el que manejaron antes muchas organizaciones de derechos humanos (las víctimas inocentes), ni el de los nostálgicos de la dictadura que reivindican el genocidio perpetrado por las Fuerzas Armadas.

Las teorías salvajes despertó amores y odios, pero sintomáticamente, los ataques se hicieron desde la izquierda. Sus críticos en general fusionaron sin elementales matices y sin ninguna pertinencia las reflexiones del personaje femenino protagonista (una joven evidentemente psicótica que además nunca habla del todo en serio) con la propia autora Oloixarac, y lanzaron acusaciones personales contra ella: le dijeron pedante, soberbia, insolente y derechista; incluso hubo un anónimo en Internet que explicó que una mujer no podía escribir cosas de semejante inteligencia y se preguntó qué hombre lo había hecho por ella.

La envidia, el sexismo y la agresividad de los comentarios que desató la novela, la repercusión que tuvo y su pequeño pero significativo éxito mercantil en la Argentina (la editorial autogestionaria Entropía agotó una edición de mil ejemplares en tres meses y la reeditó), para no hablar de la buena recepción

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 199 9/5/11 3:04 PM

que tuvo en España (en donde no obstante fue leída desde parámetros menos políticos) responden probablemente a la violencia con que ésta vino a quebrar un tabú: se coincida o no con sus reflexiones (no coincido con varias) *Las teorías salvajes* despliega una de las funciones sociales más hermosas y necesarias de la literatura: semiotizar lo hasta este momento indecible; para eso, utiliza la ficción y un humor tan agudo como implacable. Desde el Orden de Clases pero también desde el Orden de Géneros, Oloixarac ha tocado el núcleo purulento de la sociedad argentina; esto explica la virulencia y el fracaso crítico de algunos que pretenden discutir *Las teorías salvajes* y terminan haciendo reproches éticos y políticos a la autora, o hablando de la «falta de amor» en su novela (sin duda, una carencia grave para una mujer, nunca se le pidió «amor» a varones cínicos y vitriólicos como Fogwill o Céline).[38]

Fin del tabú y diciembre de 2001

En un instante, el 19 de diciembre
de 2001 terminó mi instrucción.
De cuatro a cuatro y cinco, en una oficina
dije que había completado mis estudios.
[…]
Mientras yo me licenciaba otros se lanzaban
A las calles. No hacía tanto calor. Desde temprano
iban cerrando las fábricas, las casas de deportes, las panaderías.
Yo salía con mi carpeta de sombrero mientras que más al oeste
Mataban a dos.

Cristian De Nápoli (1972), *Los animales* (2007)

¿Se puede decir que el tabú del enfrentamiento afectó más la narrativa de la primera generación que la de la segunda?

Sí, si se piensa que los más jóvenes publicaron, en general, después de diciembre de 2001. No, si se piensa que algunos de los escritores donde éste está más violentamente transgredido pertenecen a la primera generación, aunque se trate de libros publicados, casi todos, luego de esta fecha. Me refiero a libros y autores que ya nombré: Osvaldo Aguirre (1964), o Marcos Herrera (1966), y también a *Entre hombres*, de Germán Maggiori, que nació en el límite entre las dos generaciones que propongo (1971). Todos ellos incursionan en un policial negro sangriento, inteligente y novedoso, cada uno a su modo, definitivamente propio de la Argentina actual incluso cuando eligen situarlo

[38] Cf. por ejemplo Selci, Damián y Vilela, Nicolás. «Un juicio sobre Pola Oloixarac», Revista *Planta*, nº 7, marzo 2009. http://plantarevista.com.ar/nr7/polao.html En el capítulo que sigue retomaré con cierto detalle este debate.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 200 9/5/11 3:04 PM

en el pasado, pues se centra en la violencia represiva, la de los excluidos, el narcotráfico y las redes mafiosas de la policía, que si bien no son nuevas en el género, ahora representan la naturalidad sistémica que adquirieron luego de la dictadura. Herrera, con una prosa áspera y climas de amenaza; Aguirre, reconstruyendo en perfectas tramas policiales el bajo fondo mafioso y los conflictos de las primeras décadas del siglo XX, para reflexionar sobre los manejos de poder del periodismo; Maggiori, con un dialogismo extremo que lo salva de enmudecer con sus juicios éticos las conmocionantes razones de sus personajes (torturadores, asesinos, traidores) y la complejidad del mundo que está observando. Así puede verse también en los excelentes cuentos de *Cacerías*, de Herrera y su novela (para mí menos lograda, aunque efectiva) *Ropa de fuego*. O en las notables novelas históricas de Aguirre *Los indeseables* y *La deriva*, o *Siete & el Tigre Harapiento*, de Leonardo Oyola, y, sobre todo, en *Entre hombres*, de Maggiori, una de las novelas más importantes de los últimos años.

La violencia entre clases y la traición entre humillados también aparece en cuentos potentes (por ejemplo «El mano negra», de Claudia Feld o «Diego y los 243 soldaditos de plomo», de Ingrid Proietto),[39] impregna *El año del desierto* de Pedro Mairal, otro de los libros más importantes de los últimos años, donde no sólo se pone en juego el imaginario de la represión de la dictadura sino también otros previos, hasta entonces vedados por el tabú del enfrentamiento: la resistencia popular armada.[40]

Otras obras de autores de la primera generación transgreden el tabú desde el juego y el humor negro, ácido y despiadado. Por ejemplo *Reality*, novela expresionista y sarcástica publicada en 2004 por Beatriz Vignoli, que se solaza en una delirante violencia *gore* tipo cine de «clase B», donde un patrón manda a ejecutar uno a uno a sus asalariados para ahorrar la indemnización, en una versión fundamentalista de la flexibilización laboral que trae el menemismo; si bien su resolución del enigma es apresurada y no cierran todas las piezas (a lo mejor, como parte del homenaje al cine clase B), *Reality* echa mano a recursos nuevos, postmodernos, tomados críticamente de la industria cultural actual, tal vez porque para pensar una sociedad con un grado de horror, violencia e injusticia que supera las peores previsiones de los más furiosos artistas modernos, los anteriores se vuelven insuficientes.

El tabú del enfrentamiento también cae por tierra en el cuento «La mortificación ordinaria», de Fabián Casas, donde un ex guerrillero ayuda a un rollinga adolescente a resolver su problema fusilando a una banda de insignificantes *dealers* en un sangriento y desmedido operativo comando, al modo de su dorada juventud.

[39] Ambos cuentos en Abbate, Florencia [selección y prólogo]. *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2006.

[40] Mairal, Pedro. *El año del desierto*, Buenos Aires, Interzona, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 201 9/5/11 3:04 PM

O en la novela *Circa*, de Pablo Baler, que tiñe de rojo el nevado y exótico paisaje del Tíbet cuando una facción de monjes budistas combate con otra y la masacra, enfrentada por la disputa acerca de la reencarnación de un maestro zen.[41]

No es casual que salvo *Circa*, de Baler, publicada en 1999, y *Entre hombres*, de Germán Maggiori, las otras obras sean posteriores al 19 y 20 de diciembre de 2001. El caso de Maggiori es premonitorio: apareció en julio, seis meses antes de ese hecho histórico, y se puede decir que un fragmento lo anticipa con la lucidez que un artista tiene para captar lo que se está gestando. Un pequeño comerciante de barrio, un carnicero, se entrena para defenderse de un próximo estallido, utilizando reses colgadas en su frigorífico:

> —Todos son faloperos —el carnicero sacudió al animal con una nueva combinación de furiosos puñetazos—. Los que me afanan dos veces al mes son faloperos, los que gobiernan son faloperos, todos son faloperos. Es una conspiración contra el hombre común, oficial, y hay que estar preparado para la guerra. […]
> Garmendia se divertía con la locura del comerciante.
> —¿Y cuánto falta para eso, amigo?
> —Poco, muy poco. Los primeros en llegar van a ser los negros faloperos de las villas, los primeros ataques van a venir de ahí. Ya hay militantes infiltrados haciendo campaña en las villas, formando los primeros grupos de insurrección. Les enseñan técnicas de guerrilla, el foquismo guevariano les enseñan. Les dan drogas y armas. Les enseñan a robar. Están preparando el campo para incendiar el país.[42]

La novela de Baler, casi tres años anterior a 2001, entra sólo ambiguamente en la ruptura del tabú pues si bien lo viola, también retoma la tendencia «Shanghai» al escenario exótico, el delirio y el juego, aunque con diferencias muy reveladoras: antes, acuciadas por eludir todo enfrentamiento socialmente significativo, las obras de «Shanghai» evitaban la realidad social argentina y se entregaban fundamentalmente al juego de lenguaje onanista y culterano, pero *Circa* utiliza el Tíbet como un cronotopo irónico donde confluyen preguntas graves: la historia, el sentido del pasado, el enigma sobre el proceso histórico que nos condujo hasta acá (una recurrencia obsesiva en la NNA que no se puede dejar de leer en clave política); pero además, el Tíbet de Baler no es exactamente delirante o voluntariamente inverosímil como la Malasia de Guebel; al contrario, adquiere una notable consistencia y está dibujado con las impresiones reales del autor empírico, que estuvo allí. La novela instala

[41] Vignoli, Beatriz. *Reality*, *op. cit.* Baler, Pablo, *Circa*, Buenos Aires, Corregidor, 1999. Casas, Fabián, *Los lemmings y otros*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2005.

[42] Maggiori, Germán. *Entre hombres*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 202 9/5/11 3:04 PM

en ese escenario, que en un punto es realista, una guerra inverosímil, si bien implacable, sanguinaria y sin demonios ni ángeles. Una guerra delirante sólo para nuestra mirada occidental; extraña, es cierto, pero no trivial. No *juega* a la guerra como Aira en *La guerra de los gimnasios*;[43] la guerra es grave.

El tabú del enfrentamiento reinó, al menos en la ficción que yo he leído, incluso en la atrapante y muy bien construida narrativa de Carlos Feiling, quien trabajó con la historia argentina, su violencia política constitutiva, para cruzarla con la novela de aventuras, el policial o el terror. Pero si bien hay una pátina de humor cínico y cruces ni ingenuos ni gratuitos con la reflexión metaliteraria (sobre todo en *Un poeta nacional*, novela de aventuras ambientada en Ushuaia cuyo protagonista es un álter ego de Leopoldo Lugones), en Feiling se siente vivo el tabú. *El agua electrizada* es un policial de género relacionado con la represión ilegal durante la última dictadura que no está libre de la mirada demonizante del tabú del enfrentamiento.[44]

En general, el tabú del enfrentamiento es constante en los libros de la NNA hasta la aparición de *Las Islas*, de Carlos Gamerro, en 1998. Y no fue ampliamente violado, como se ha dicho, hasta luego de diciembre de 2001. Su imperio casi siempre obstaculizó la creación, desviándola hacia la trivialidad y hacia tramas tan ñoñas como pretenciosas que disimulaban la prohibición de hablar de lo conflictivo con guiños a la teoría literaria. Sin embargo, a veces el mismo tabú actuó productivamente, creando ficciones atormentadas por el terror consciente a pronunciar, representar un enfrentamiento. Esto se ve en «El aprendiz de brujo», de Fresán, en la extraordinaria *El mal menor*, de Feiling, o (como mostraremos páginas más adelante) en la novela *Memoria falsa*, de Ignacio Apolo.

Las Islas es, cuando se publica, *rara avis* por su trabajo explícito con la violencia de clase y la que proviene de las llagas del pasado reciente, pero hoy es un verdadero hito fundacional de la NNA en el modo de encarar brutalmente la política presente como materia de representación literaria, además de señalar un camino para el realismo que ha tenido eco fuerte en la producción posterior y llamé en otra parte «realismo agujereado»:

> […] casi siempre se trata de un no realismo con grietas realistas, o de 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 Schweblin —[Buenos Aires, Destino, 2002]), otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura, o al juego que roza la parodia, o —como en *Las Islas*, de Gamerro— a un imaginario desorbitado que proviene de la ciencia ficción.[45]

[43] Aira, César. *La guerra de los gimnasios*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

[44] Feiling, Carlos. *El agua electrizada*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992; *Un poeta nacional*, Buenos Aires, Sudamericana, 1993; *El mal menor*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

[45] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 203 9/5/11 3:04 PM

Las Islas es, al menos dentro de lo que conozco, la primera ficción que volvió a atreverse a situaciones de enfrentamiento radical, donde no hay sólo víctimas inocentes sino participantes dispuestos a poner el cuerpo, matar y morir. Pese a eso, también hay algunos ecos de la representación de las víctimas impuesta por el «Prólogo» al *Nunca más*: particularmente la figura del psicoanalista Canal, ex montonero sádico y corrupto que dirige los hilos más oscuros de la trama en alianza con el poder burgués,[46] pero que se diferencia del estereotipo demoníaco por su desopilante, oscuro humor. Claro que no se trata ahora de que mi señalamiento imponga el nuevo tabú políticamente correcto según el cual no se puede hablar mal de un antiguo montonero, es un hecho que entre los sobrevivientes hay gente honesta y coherente, y figuras oscuras, como Rodolfo Galimberti.[47]

La novela de Gamerro propone una reflexión sobre el pasado reciente que quiebra prohibiciones al reinstalar la violencia como protagonista primordial del presente democrático, de nuestra historia y de nuestra literatura: la escena en que se carnea una vaca en las escalinatas de la Facultad de Agronomía adquiere, en ese sentido, la fuerza de una alegoría y refiere simultáneamente a lo nacional y a la fundación de nuestra ficción con «El matadero», de Esteban Echeverría. Pero tiene tanta contundencia y ferocidad carnal que no es una alegoría rígida, valiosa únicamente porque es «traducible», también es terrible e inquietante en sí misma. Es violencia conocida, la misma que recorre *Las Islas* de tantos modos que por momentos da la impresión de que el proyecto de la novela fue agotar un inventario, un recorrido total de violencias posibles; es que precisamente la obra se propone con sus 600 páginas, al mejor estilo decimonónico, como completud, esfera que todo lo abarca.

La violencia aparece en innumerables formas: hay escenas de tortura pero otras de autotortura: jóvenes dañados, desesperados que se autodestruyen; hay escenas bélicas estremecedoras como la batalla de Longdon; violencia justiciera, como cuando el protagonista le quiebra todos los huesos de la mano al traficante de médula y sangre; violencia patriarcal de género cuando Tamerlán viola a su hijo como el padre primordial de la horda freudiana, violencia de clase en

[46] Debo esta aguda observación a mi alumno Pablo Di Vito, cuya lectura de la novela, no obstante, caía a mi entender en cierta preceptiva sobre lo políticamente correcto en el arte que no puedo compartir.

[47] Rodolfo Galimberti (1947-2002) fue primero un destacado integrante de Montoneros y luego, al volver de su exilio, un empresario exitoso que hizo negocios con Jorge Born, a quien había secuestrado durante los años 70. En los 90 hizo declaraciones que defendían la teoría de los dos demonios. Su fastuosa boda en Punta del Este, durante los años 90, con Dolores Leal Lobo (que pertenece a una adinerada familia argentina), quedó como símbolo del espíritu menemista: junto con numerosas figuras de la farándula, Jorge Born asistió como invitado de honor. Por esos años, Galimberti fue funcionario del gobierno de Menem en un puesto por lo menos paradójico: asesor de la SIDE (Secretaría de Inteligencia de Estado). Fue directivo (junto con Born y Jorge Rodríguez, entonces pareja de la conductora televisiva Susana Giménez) de la empresa Hard Communication, que luego fue investigada por la justicia por presunta defraudación.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 204 9/5/11 3:04 PM

todas sus formas: desde el ensañamiento sádico con la víctima desarmada a la violencia legítima con que la víctima se defiende. En este último sentido, la obra se permite incluso disfrutar cuando la fuerza se usa para responder el ataque de los opresores: el lector festeja y ríe al saber que un grupo de ex combatientes de Malvinas, alucinados y entusiastas, defendieron a los tiros una casa en la que habitan una mujer y sus hijas. Obnubilados por un «nacionalismo» que tranquiliza al justificar el absurdo sufrimiento de su pasado, al dar sentido absoluto a una guerra inútil, ellos creen luchar contra ingleses e ignoran que la mujer que defienden fue una desaparecida y que los que quieren asesinarla son enviados por poderosas y oscuras fuerzas del poder burgués. Pero hay justicia poética en que sean estos hombres generosos, psicotizados y marginados por su patria, los que defiendan a la otra marginal y dañada, hay humor y alegría en que esos verdaderos locos de la guerra canalicen su delirio echando a tiros a «los malos», que en verdad son los responsables profundos de su desdicha.

No se puede decir que el tabú del enfrentamiento tenga que esperar una segunda generación de escritores para quebrarse, pero sí que en la segunda, que en buena parte comenzó a publicar ya en el siglo XXI, éste en general no opera, y por eso ya no es hoy, en muchas obras, una categoría pertinente. Pareciera que la violencia social vuelve a examinarse sin los filtros opresivos de lo políticamente correcto que rigieron en los años 80/90, pero tampoco se examina como antes, en los 60/70 (una vez más, acá está «lo nuevo» de la NNA): la antigua mirada que estetizaba la lucha social, armada o no, o la guerrilla, como buenas en sí mismas, aparece pocas veces. En el relato de *Las Islas* que acabo de mencionar, por ejemplo, se puede ver, pero es significativo que estos nuevos «guerrilleros» de la justicia sean en la ficción un grupito de chiflados de Malvinas que creen estar repeliendo un batallón de ingleses. Hay violencia social «justa» en *El año del desierto*, de Mairal, pero los que combaten son bárbaros excluidos, y su combate no es precisamente amable, luchan desde el odio bárbaro, no hay «caballerosidad» o «ética guerrillera».

Ni estetización de la violencia defensiva de los de abajo, ni su demonización reaccionaria y acrítica; tampoco la elisión temerosa que produjo el tabú ante cualquier enfrentamiento físico. La violencia política y de clase que rodea a las generaciones de postdictadura es abismalmente diferente de la que representó la literatura anterior. Los enfrentamientos no son fundamentalmente de la clase obrera sino de desocupados y marginales; el combate es visceral y sanguinario; la resistencia política, orgiástica y bárbara. La literatura no juzga, no festeja, no elude. Y tampoco registra y nada más. A menudo entiende con rara hondura y con una naturalidad aterradora, que me es generacionalmente ajena.

Así, por ejemplo, en la novela de Mariana Enriquez *Cómo desaparecer completamente*, una obra con algunos problemas de estructura narrativa pero una composición entrañable de personajes y notable sensibilidad para captar climas sociales. Enriquez dedica allí una escena a un asesinato político que ocurrió en Buenos Aires en abril de 2006 e incluso hoy es tabú, porque por una vez

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 205 9/5/11 3:04 PM

los asesinos no son la derecha o la policía sino jóvenes que están en un acto de izquierda, en el Parque Rivadavia, protestando contra una muerte joven en la que sí tuvo responsabilidad la policía: la de Walter Bulacio.[48] Enriquez integra a su ficción un hecho real del que las agrupaciones de la izquierda prefieren no acordarse: durante el acto, un joven *skinhead* nazi fue asesinado a patadas por gente de la concurrencia. Lo integra sin juzgar, pero con ojos implacables. Es que su escritura no se siente interpelada por el tabú. En ese sentido sostengo que Enriquez y otros como ella escriben *después* de 2001, y también dentro de una generación que era demasiado niña en tiempos en que lo hegemónico era el terror a que volviera la dictadura. Su novela observa, registra, piensa: trabaja el punto de vista de un adolescente humilde que concurre al acto de Parque Rivadavia, el tímido y desdichado Matías, y escribe:

> Había alguien en el piso, alguien a quien todos pateaban. Pero no era el único, se dio cuenta Matías. Lo que más lo asombraba era el ruido. Hacía poc, poc, y por encima se escuchaban los gritos, los aullidos, los gruñidos, los gruñidos satisfechos de la gente que pateaba y de la gente que golpeaba. […] El que hablaba por el micrófono sonaba ridículo y la gente corría para cualquier lado, desorientada, las chicas lloraban y algunos de los chicos que pegaban tenían brillo en los ojos y casi babeaban. Julián pasó corriendo a su lado. Corría como lanzándose a algo, revoleando la remera, y el hermano de Julieta atrás de él, gritando. Todos los que peleaban se movían de otra manera, precisos, alertas, atentos. Y sangraban, sangraban los chicos parados, el cráneo del chico en el piso cedía como arcilla y algo salía de adentro de la cabeza y seguían pateando y una zapatilla amarilla era mitad amarilla y mitad roja y no iba a parar, pensaba Matías, no iba a parar hasta hundirse en esa cabeza que cada vez se deformaba más. Y Matías supo que eso era una fiesta, que esos gritos y esa sangre eran una fiesta, y que no la iban a detener los que gritaban desde el micrófono «chicos CHIIICCOOOOS PPORRR FFFAVOOR» porque era una fiesta matar, estaban todos juntos festejando, todos juntos, deseando lo mismo y los gritos eran de celebración, porque al chico nazi de la cabeza destrozada lo estaban matando pero estaba bien porque… porque lo hacían todos juntos y porque ¿acaso no se merecía que lo mataran? Matías creía que sí.[49]

[48] Walter David Bulacio (1974-1991) tenía 17 años cuando fue al recital de Los Redondos (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota) un 19 de abril, en el estadio Obras Sanitarias de la ciudad de Buenos Aires. Fue detenido por averiguación de antecedentes durante una razia del personal de la Seccional 35ª de la Policía Federal, a cargo del comisario Miguel Ángel Espósito. Contra la ley, esa comisaría retuvo a Bulacio, pese a que era menor y no podía ser detenido sin intervención de un juez. A la mañana siguiente derivaron al muchacho al Hospital Pirovano, donde se le diagnosticó traumatismo craneano. El adolescente dijo al médico haber sido golpeado por la policía. Murió cinco días después y la autopsia confirmó los golpes. La Corte Interamericana de Derechos Humanos consideró la muerte de Bulacio responsabilidad del Estado.

[49] Enriquez, Mariana. *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 206 9/5/11 3:04 PM

Creo que el tabú ha caído porque la exasperación de las desigualdades sociales puso el enfrentamiento otra vez a flor de piel en la sociedad argentina, y la literatura, si aspira a *significar*, no puede ignorarlo. Si en los años 60/70 la desigualdad social se volvió central por los hechos políticos (la proscripción del peronismo, la Resistencia, la construcción de una nueva izquierda, la radicalización de la lucha de clases), en los 90 la elemental, brutal evidencia de la miseria y el hambre volvió el enfrentamiento ineludible para los artistas. Es significativo el interés literario que hay por el mundo lumpen y marginal en la literatura de las generaciones de postdictadura. Y ellas están en condiciones de entenderlo de un modo en que nosotros, los que les sostenemos los pies con nuestros hombros, no podemos. Mientras nuestra experiencia anterior añora la lucha de clases consciente y organizada, ellos registran con naturalidad la forma visceral y bárbara del enfrentamiento; nosotros estamos siempre reclamando trascendencia, buscando alguna ética que justifique la violencia. No se trata de que una de las dos perspectivas sea la «correcta», sino de entender que es urgente y necesario un diálogo entre ambas, donde las dos partes tenemos mucho que pensar.

Los nuevos no hacen aquel realismo social que buscaba sobre todo la denuncia, porque sus obras no tienen aquella convicción conmovedora que puede leerse en el realismo anterior: que denunciar va a servir. Al contrario, su lucidez es saber que denunciar es hoy otro show televisivo. Por eso, las representaciones del lumpenaje y la barbarie no se hacen desde la incomprensión pero sí desde la falta de certezas, y se hacen con cierta empatía. Es como si los que escriben tuvieran con ese mundo de excluidos alguna posibilidad de encuentro y convivencia existencial. A veces se identifican con su resentimiento o su cinismo; otras, parecieran considerar que no hay realidad alternativa posible para resistir el mundo oficial. Y hay que reconocer que hasta el momento en que escribo estas líneas, desgraciadamente, no ha surgido.

Generaciones de postdictadura: por qué y para qué hacer listas selectivas de autores

Él insistió con declamar sus versos en público
y anunciaba sus recitales con el título de: La Poesía del Futuro
Pero no iba nadie. Mulaj Edén lo encontró muy lógico:
«Van a venir en el futuro», se consolaba, convencido.

Franco Vaccarini (1963),
«El poeta y la polilla del saco azul» (2006)

Presento a continuación una selección de escritores y escritoras de narrativa de las generaciones de postdictadura hasta abril de 2007.

No se trata de una lista exhaustiva. En primer lugar, desde abril de 2007 hasta ahora aparecieron nuevos nombres promisorios, libros realmente im-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 207 9/5/11 3:04 PM

portantes que acá muchas veces no están incluidos y hay incluso escritores hoy veinteañeros de gran interés. Pido disculpas por esto, es imposible cerrar un trabajo crítico sin poner un límite para leer sistemáticamente. Mi investigación intentó ser exhaustiva solamente hasta esa fecha y con esos nombres trabajé para seleccionar la lista que sigue. Es cierto que en este ensayo a veces me refiero a obras posteriores a abril de 2007 e incluyo otras de esa fecha en epígrafes, pero en su mayoría ya han publicado en el lapso estudiado, y cuando no, permítaseme acudir a ellos simplemente porque he seguido leyendo (no ya exhaustivamente) y lo que encuentro ahí me parece elocuente.

En segundo lugar, esta lista no es exhaustiva porque pese a mis intenciones, es imposible conocer todo lo que salió a la luz en estos años, la producción es demasiado vasta, lo que vuelve muy difícil el conocimiento pleno. Agrega dificultad el hecho de que las obras de estos autores fueron publicadas, en la mayor parte, con poca o nula repercusión, y es difícil conocerlas. Contribuyó a esto casi siempre la actitud que predominó durante los años 90 y hasta bien entrada la última década en la crítica, los medios y las propias editoriales. Éstas, cuando eran pequeñas, a menudo hicieron su ganancia con el autor o con los subsidios estatales que, a través de concursos literarios, financiaron la publicación del libro, y por lo tanto no pusieron empeño en venderlo; o cuando poderosas, mandaron y siguen mandando a saldo, en doce meses o menos, libros que requieren tiempo de permanencia en librerías para que el boca a boca les permita difundirse; o incluso, al no tener la política de saldar títulos, trituraron cientos o miles de ejemplares para reciclar papel. El saldo y la destrucción lisa y llana del objeto libro siguen siendo hoy las estrategias de muchos grupos editoriales internacionales y poderosos que compraron sellos argentinos, para todos los libros que no logran imponerse en el mercado en muy corto plazo. Es preferible el saldo, que al menos preserva la obra y le da una nueva aunque reducida chance de encontrar lectores.

A todas estas dificultades para llegar a las obras y leerlas se suma la discriminación particular que reciben los libros de muchos escritores del interior, doblemente silenciados. Pido entonces disculpas por textos y autores significativos del lapso que trabajo y no pude descubrir todavía, y estoy segura de que hay.

En tercer lugar, la lista que sigue no es exhaustiva porque he decidido que no lo sea. Dibuja un piso de calidad (subjetivo, personal, discutible) y por eso no puede incluir todo. Yo creo que la literatura es un oficio y cualquiera que escribe tiene derecho a ser considerado escritor (en todo caso, será «buen» o «mal» escritor, lo cual siempre será opinable), y no creo que mi especialización crítica me garantice detectar infaliblemente cuál es cuál, ni que esos adjetivos sean tan claros en el caso del arte, ni que ser un «mal» escritor sea grave (la mala literatura es necesaria: ¿cuántas malas novelas policiales generaron «La muerte y la brújula», el genial cuento de Borges? ¿Lo hubiera escrito de no haberlas leído?). Pero también creo que legitimar un corpus que casi no existe para los

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 208 9/5/11 3:04 PM

lectores o para la crítica académica, darle visibilidad, también se logra cuando alguien que pertenece a un lugar de legitimación *hace una lista*. Y si yo dejara entrar a todos en ella, absolutamente a todos los que leí, estaría renunciando a mi posibilidad de ayudar a la legitimación, y por ende a mi objetivo.

Por eso no nombro a todos los leídos sino a los que escribieron al menos alguna obra que, en mi opinión, tiene cierta o mucha significación: a los que me conmocionaron pero también a los que me gustan a secas, a los que prometen un futuro interesante o a los que ya consolidaron una obra valiosa, y también a algunos cuyo primer libro apoyé porque me pareció promisorio pero ya no me interesaron tanto los que siguieron.

Me hago cargo de las dificultades y los riesgos de esta decisión. No creo que haya certezas objetivas para valorar una obra de arte en el presente y no me siento especialmente habilitada para invisibilizar gente por ser especialista en literatura y teoría. Al contrario, estos saberes me obligan a confesar la limitación que todos los críticos y todos los lectores en general compartimos, aunque algunos quieran olvidarlo. Pero que yo no esté segura de la razón absoluta de mis gustos no implica que no los tenga, y que no los haga valer para llamar la atención sobre una narrativa a la que la sociedad da la espalda. Hoy hay en la Argentina muchísimos escritores interesantes y pocos lectores. Cuántos van a sobrevivir es un interrogante que no me desvela ni depende de mí. Escribo para mis contemporáneos y para dejar a los que me sucedan un testimonio de mi tiempo, no para demostrar que mis gustos (que no oculto) y lecturas son una razón eterna, porque además no existen las razones eternas.

Entonces, para que este ensayo sirva, precisa una lista, y para que la lista sirva, tiene que ser selectiva. Cuando decido callar no es por prejuicio, ni porque los escritores omitidos pertenezcan a cierto grupo, ciertas alianzas o ciertos espacios culturales. Todo autor que está omitido a conciencia ha sido leído antes de tomar esa determinación. Algunos de ellos manejan indudablemente bien su oficio, o gustan mucho a lectores muy autorizados.

Yo podría optar por otra cosa: mencionar autores de las generaciones de postdictadura que no me interesan para desvalorizarlos a continuación. Es mi elección no dar esas pequeñas y destructivas batallas. No nombrar a alguien es contribuir a su invisibilidad, es cierto, pero mencionarlo plantea otro dilema, no menos desagradable: para no invisibilizar la literatura que no me gusta y tampoco darle un aval en el que no creo, me vería en la obligación de explicar mi disgusto. Es una opción, sí, pero la crítica debe elegir con mucho cuidado cuándo habla contra alguien, y por qué. Prefiero no hablar mal de la literatura de escritores y escritoras no demasiado conocidos, o conocidos pero poco, o directamente desconocidos, y en muchos casos jóvenes. En este ensayo estoy explicando que la sociedad argentina no valora ni lee la narrativa de estas generaciones (ni de la que sigue, que ya está surgiendo), mi objetivo es impulsarla a que la lea. Discutir si algunos que omito tienen o no valor será un segundo paso que ojalá alguna vez tenga sentido encarar, porque querrá decir

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 209 9/5/11 3:04 PM

que esta producción ya ha encontrado muchos lectores y que ellos discuten mi selección. Ojalá llegue el momento porque la sociedad que no lee lo que su gente escribe no se piensa, no quiere saber de sí, es una sociedad que se barbariza y descompone.

No me niego a confrontar: este libro encara discusiones frontales con algunos críticos consagrados, con algunos escritores consagrados o masivamente conocidos y con obras que tienen lugar en el canon; pero sólo lo hago cuando mi discusión no tiene por objeto expulsar a alguien del pensamiento o de la literatura (porque ya tiene ahí su espacio), sino, más bien, plantear un debate que creo necesario. Reservo mi derecho a fundamentar mi disgusto para los casos en que supone riesgo intelectual, no un mero y fácil ejercicio de poder.

No invalidaré todavía la obra de un escritor de postdictadura, incluso aunque le plantee objeciones; antes de intervenir para negar todo valor a alguno de ellos, la literatura de los prisioneros de la torre tiene que ser descubierta y varios de sus autores deben ingresar legítimamente al canon. Para eso, más que escuchar mi gusto, lo que importa es que críticos y lectores no profesionales se interesen por ella. Es así que tampoco incluyo únicamente, en la lista que sigue, a quienes para mí son los descollantes. Nombro a muchos porque hay muchos, hay mucho para leer que tiene un piso de calidad y también una buena cantidad de obras extraordinarias. Entre los más de ciento cincuenta nombres que siguen no son pocos los que están escribiendo narrativa que me parece notable; diría que el número es asombroso y a lo mejor inédito en comparación con otros momentos históricos. Pero una literatura que está viva necesita lectores, y no se conquista público exclusivamente con las obras que a una le resultan descollantes. Como dice Elvio Gandolfo, una literatura está viva cuando, además de lectores, tiene una amplia base de intentos más o menos fallidos, una parte media que es razonable, interesante o muy buena, y una punta de pirámide notable, que de algún modo se nutre de los diálogos entre todos estos estratos y de las discusiones que éstos producen en quienes leen.[50] Tengo, por supuesto, mi propia versión de la pirámide, pero más interesante que explicarla es listar lo que a mi juicio integra el sector significativo, en un sentido amplio, dentro de esta inmensa producción.

Además, ¿por qué hacer depender el éxito de mi trabajo crítico de que los autores que integran mi lista trasciendan en el tiempo? Es forzoso repetirlo: mi gusto, por fundado que esté, es en definitiva gusto, apenas. Cuando esta narrativa conquiste la difusión y el interés que merece, naturalmente se dará debate sobre ella (no como defensa personal o corporativa, sino como discusión genuina). Entonces yo me veré obligada a explicar mis silencios de hoy, y

[50] Gandolfo, Elvio. «La ciencia ficción argentina», en Sánchez, Jorge A., *Los universos vislumbrados. Antología de ciencia ficción argentina*, Buenos Aires, Andrómeda, 1996.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 210 9/5/11 3:04 PM

a lo mejor a revisar mis posiciones. Si llega ese momento (algunos fenómenos, como la discusión alrededor de *Las teorías salvajes*, de Pola Oloixarac, parecieran mostrar que está comenzando), lo festejaré, porque significará que mi trabajo ha cumplido su objetivo.

Aunque los críticos intenten disimularlo, la crítica se ve sistemáticamente forzada a revisar sus posiciones. Para eludir estos riesgos, ella prefiere ocuparse de los escritores que ya murieron, o de los consagrados sin discusión en el presente; refugiarse en la comodidad del canon o transgredirlo únicamente hacia atrás, cuando no hay muchos vivos afectados que pueden atacarlos por su audacia o beneficiarse por su generosidad.

Generaciones de postdictadura: dos listas selectivas

Siguen dos enumeraciones de escritoras y escritores que me interesan, o tienen al menos una obra que me interesa, y tienen al menos una publicación en papel (aunque sea un cuento en una antología) aparecida entre enero de 1990 y abril del año 2007.

Señalo con un asterisco a quienes hasta esa fecha ya han logrado publicar al menos dos libros propios de ficción narrativa (si publicaron poesía, no importa para esta lista). Son varios, pero pocos, alrededor de un tercio de un total de más de ciento cincuenta. En los cuatro años siguientes la situación cambió: los autores de esta lista que lograron publicar al menos dos obras narrativas son casi la mitad y se reparten proporcionadamente entre ambas generaciones, lo que muestra una auspiciosa aunque insuficiente apertura del mercado. Aunque pueda parecer excesivo integrar en esta enumeración a quienes hasta esa fecha apenas han logrado publicar un relato, decidí hacerlo porque varios de ellos editaron luego más obra y la mayoría tiene libros inéditos, con lo cual queda claro que casi nunca se trata de personas que coquetearon fugazmente con la literatura sino de gente que trabaja desde hace tiempo, en condiciones de extrema hostilidad, falta de mercado lector y consiguiente falta de oportunidades. Varios de esos autores han pasado los cuarenta años y se sostienen, pese a su invisibilidad; son continuadores obcecados del linaje de Roberto Arlt: el culto a la «prepotencia de trabajo».

Primera generación

Beatriz Actis (1961)
Osvaldo Aguirre* (1964)
Sergio Aguirre (1961)
Laura Alcoba (1968)
Alejandro Alonso (1970)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 211 9/5/11 3:04 PM

Germán Amatto (1969)
Federico Andahazi* (1963)
Ignacio Apolo (1969)
Pablo Baler (1967)
Ariel Bermani* (1967)
Eduardo Berti* (1964)
Marcelo Birmajer* (1966)
Pía Bouzas (1968)
José María Brindisi (1969)
Leopoldo Brizuela* (1963)
Gabriela Cabezón Cámara (1968)
Gabriel Cabrejas (1961)
Susana Campos (1966)
Gonzalo Carranza (1965)
Fabián Casas (1965)
Jorge Consiglio (1962)
Esther Cross* (1961)
Marcelo Damiani (1969)
Pablo De Santis* (1963)
Sergio Delgado (1961)
Marisa Do Brito Barrote (1970)
Hernán Domínguez Nimo (1969)
Juan Bautista Duizeide (1964)
Mariano Dupont (1965)
Carlos Martín Eguía* (1964)
Mauricio Espil (1971)
Claudia Feld (1968)
Carlos E. Feiling* (1961-1997)
Gustavo Ferreyra* (1963)
Marcelo Figueras* (1962)
Mariano Fiszman (1967)
Juan Forn* (1959)
Rodrigo Fresán* (1963)
Sergio Gaiteri (1970)
Hernán Galdamés (1962)
Carlos Gamerro* (1962)
Fernanda García Curten (1968)
Fernanda García Lao (1966)
Roberto Gárriz (1965)
Jorge Hardmeier (1969)
Marcos Herrera* (1966)
Moira Irigoyen (1965)
Aníbal Jarkowski* (1960)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 212 9/5/11 3:04 PM

Paola Kaufmann* (1969-2006)
Betina Keizman (1966)
Martín Kohan* (1967)
Alejandra Laurencich* (1963)
Gabriela Liffschitz (1963-2004)
Alejandro López (1968)
Pedro Mairal* (1970)
Guillermo Martínez* (1962)
Eduardo Muslip* (1965)
Diego Muzzio (1969)
Gustavo Nielsen* (1962)
Diego Paszkowski
Gisel Pica (1969)
Claudia Piñeiro* (1960)
Ingrid Proietto (1970)
Andrea Rabih (1967-2001)
Pablo Ramos* (1966)
Patricia Ratto (1962)
Martín Rejtman* (1961)
Pedro Rey (1967)
Daniel Riera (1970)
Cristian Rodríguez (1965)
Javier Rombouts (1964)
Luis Sagasti (1963)
Carlos Schilling (1965)
Enrique Solinas (1969)
Anna-Kazumi Stahl* (1964)
Patricia Suárez* (1969)
Cecilia Szperling (1969)
Franco Vaccarini (1963)
Paula Varsavsky (1963)
Beatriz Vignoli* (1965)
Miguel Vitagliano* (1961)
Esteban Zabaljauregui (1966)
Claudio Zeiger* (1964)

Segunda generación

Florencia Abbate* (1976)
Pablo Alí (1978)
Selva Almada* (1973)
Clara Anich (1981)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 213 9/5/11 3:04 PM

Gisela Antonuccio (1975)
Hernán Arias (1974)
Leandro Ávalos Blacha (1980)
Sebastián Basualdo (1978)
Félix Bruzzone* (1976)
Sonia Budassi (1978)
Juan José Burzi (1976)
Gonzalo Castro (1972)
Oliverio Coelho* (1977)
Julia Coria (1976)
Ulises Cremonte (1974)
Washington Cucurto* (1973)
Cuqui (1977)
Alejandro Dallacamina (1983)
Gustavo Di Pace (1969)
Marina Docampo (1973)
Romina Doval (1973)
Mariana Enriquez* (1973)
Paloma Fabrykant (1981)
Federico Falco* (1977)
Lucas Funes Oliveira (1978)
Gonzalo Garcés* (1974)
María García (1974)
Mariela Ghenadenik (1977)
Pablo Giordano (1977)
Mercedes Giuffré (1972)
Violeta Gorodischer (1981)
Adrián Haidukowski (1974)
Iosi Havilio (1974)
Fernanda Laguna (Dalia Rosetti) (1972)
Luciano Lamberti (1978)
Juan Marcos Leotta (1981)
Joaquín Linne (1981)
Germán Maggiori (1971)
Ariel Magnus* (1975)
Sebastián Martínez Daniell (1971)
Maximiliano Matayoshi (1979)
Laura Meradi (1981)
Ignacio Molina (1976)
Fernando Montes de Oca (1977)
Natalia Moret (1978)
Andrés Neuman* (1977)
Jimena Néspolo (1973)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 214 9/5/11 3:04 PM

Matías Néspolo (1975)
Ana Ojeda (1979)
Pola Oloixarac (1977)
Leonardo Oyola* (1973)
María Laura Pace (1971)
Alejandro Parisi (1976)
Romina Paula (1979)
Pablo Plotkin (1977)
Lucía Puenzo* (1976)
Hugo Rabbia (1980)
Santiago Ramírez (1981)
Ricardo Romero (1976)
Hernán Ronsino (1975)
Paula Ruggieri (1970)
Samanta Schweblin* (1978)
Edgardo Scott (1978)
Lara Segade (1981)
Juan Terranova* (1975)
Pablo Toledo (1975)
Maximiliano Tomas (1975)
Diego Vigna (1982)
Shila Vilker (1974)
David Voloj (1980)
Gabriel Vommaro (1976)
Alejandra Zina (1973)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 215 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 5

Discutiendo con Beatriz Sarlo

En el año 2006 Beatriz Sarlo publicó en la revista *Punto de Vista* un artículo sobre la narrativa que escriben los escritores más jóvenes.[1] Quiero exponer mis profundas divergencias con este trabajo; en primer lugar, porque me permite ir planteando hipótesis sobre la nueva narrativa que después voy a demostrar con detenimiento, pero sobre todo porque mi objetivo es abrir debates imprescindibles. Una vez más, la literatura va a ser el terreno de lanzamiento para pensar nuestro país.

Historia y novela

El título del artículo, «La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías», asume que estamos «después de la historia». Es decir, en 2006, a cinco años del estallido del 19 y 20 de diciembre y de la voladura de las Torres Gemelas, Sarlo agita aún el caballito de batalla del fin de la historia, la huelga de acontecimientos y demás conceptos que se volvieron lugares comunes en el academicismo menemizado de los años 90, dando la espalda a un presente complejo de intensos procesos políticos y sociales, nacionales e internacionales. No estaba publicado todavía ese trabajo cuando escribí, también hacia fines del mismo año 2006, uno que se centraba en la novela *El año del desierto*, de Pedro Mairal, entonces recientemente aparecida. Junto con muchas otras obras de la NNA, analizar

[1] Se trata de «La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías», *Punto de Vista*, Buenos Aires, nº 86, dic. 2006. El mismo trabajo aparece recopilado en Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, bajo el título «La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías (2006)». Las citas que haré provienen de ese volumen.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 216 9/5/11 3:04 PM

El año del desierto me permitió mostrar que este «después de la historia» había sido, pero ya no era un consensuado sentimiento vigente. Me referí también así a ciertas funciones que había cumplido en el campo intelectual:

> En el mundo que Baudrillard explicaba no había lucha o conflicto donde se dirimiera algo contundente, eso que fue la Historia se desvanecía, el acontecimiento como tal había dejado de ocurrir, ya no pasaba nada. La antigua dinámica de la revolución que había conmocionado el siglo XX se reemplazaba ahora por una implosión suave, casi imperceptible, un retorno callado a estadios anteriores que sensibilidades académicas, cultas y exquisitas como las del filósofo francés se solazaban en describir generosamente, para que entendiéramos el mundo nuevo y los ingenuos despertaran del tonto sueño de ayudar a que mejorara.
> Acontecimientos en huelga, anunció Baudrillard [...]. En la Argentina de los 90 el concepto sedujo a buena parte de la intelectualidad argentina, tal vez memoriosa del destino de desaparición, tortura y muerte de tantos intelectuales que apostaron por pensar un mundo en el que podía ocurrir un acontecimiento tras otro, allá por los 70. Pero la seducción que Baudrillard ejercía sobre estos estudiosos era apenas el correlato de una contundente realidad previa: Baudrillard decía «en difícil», para pocos, lo que la Argentina parecía desear masivamente. Sus palabras resonaban con potencia en un país resignado, desmovilizado, que se entregaba alegremente al simulacro de riqueza menemista y a la ilusión negadora de que el «nunca más» se refiriera al final de cualquier conflicto, cualquier enfrentamiento significativo (cualquier acontecimiento), así también podría referirse, como había rogado la CONADEP, al final de toda masacre.[2]

Sarlo es un ejemplo más (tardío) de estas líneas: asume sin espíritu crítico que seguimos en la «posthistoria», pese a todo lo que pasó de 2001 a esta parte. Pero además, el artículo decreta con liviandad que la última dictadura militar, 30.000 desaparecidos y sus secuelas ya no son temas realmente influyentes para la actual literatura argentina y que, en general, el problema de cómo entender la historia no es una pregunta muy vigente, porque incluso si «no se ha borrado» de la literatura actual, «no es un eje de la ficción argentina». Dice la crítica:

> «¿Cómo la ficción entiende la historia? Fue la pregunta del momento de los 80, cuando se había escrito poco sobre la dictadura y se pensó que ese vacío la literatura podía tomarlo para sí.»

[2] «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes». www.elinterpretador.net nº 27, junio 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 217 9/5/11 3:04 PM

«Los historiadores han escrito y siguen escribiendo sobre los años setenta y, por más renuentes que sean los escritores a registrar hipótesis formuladas por otras disciplinas, nadie podría decir con seriedad que no sabemos en el sentido en que no se sabía en 1980.»
«En 1980 la literatura anticipaba el saber sobre el pasado y eso sostenía su empresa reconstructiva. Hoy esa empresa sólo puede sostenerse en la calidad de la escritura, ya que un saber circula hasta en las formas más banales de los textos de memoria y el periodismo-ficción audiovisual. Por otra parte, la literatura a comienzos de los ochenta podía proponerse una forma narrativa de justicia, que hoy carecería de cualquier sentido que no llegara desde la potencia estética. En los ochenta faltaba discurso social. Hoy se difunde en todos los géneros imaginables. […] los desaparecidos son tema de los hits de la telenovela.»

Sarlo parte acá de la concepción, a mi juicio correcta, de que en una literatura habla lo social, que ésta se teje con preguntas, traumas, preocupaciones de una sociedad y que además opera en ella, planteándole cosas que no quiere saber, de las que no quiere hacerse cargo; el problema es que comprende esto de un modo burdo y cuantitativo. Porque no se trata de que en los años 80 «se había escrito poco sobre la dictadura» y había un «vacío» que se podía «tomar para sí», no es un problema de cantidad de páginas ni de oportunismo, éste es un asunto fundamentalmente cualitativo que no se soluciona porque ahora haya incluso telenovelas que traten el tema. Es cierto, sí, que cualquier tema puede gastarse, se lo puede manosear y trivializar hasta hacerle perder sentido, no porque los trate un lenguaje popular como el melodrama, o porque éste aparezca en televisión y tenga *rating*, sino por la dificultad o incomodidad que produce pensarlo en serio, por las repeticiones, los maniqueísmos y los tabúes que se consolidan para impedir la reflexión (e imperan tanto en algunas obras masivas y no «prestigiosas» como en obras «cultas»). Es cierto que el tema de los desaparecidos ha sufrido en especial todo esto, y tal vez por eso, precisamente (como vengo planteando), siga siendo uno de los temas profundamente conflictivos y pendientes de nuestra historia. Los lectores que obtuvo *Las teorías salvajes*, de Pola Oloixarac, son otra muestra de que la presunción de Sarlo en 2006 es completamente errada: el vínculo entre la NNA y el pasado reciente está al rojo vivo.

El pasado acecha más allá de lo temático

Sarlo está convencida de que hoy «no falta discurso social» pero al contrario, lo que falta es calidad —no cantidad— de discursos sociales. Y si sin embargo se acumulan y repiten lugares comunes al respecto; si hay tanto cuantitativamente, es porque más que nunca subyace en el parloteo algo no dicho, un

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 218 9/5/11 3:04 PM

trauma terrible que insiste y atraviesa en estado tan latente como intenso la narrativa de los escritores de postdictadura.

Lo dije y lo voy a profundizar y demostrar en los capítulos que siguen: el pasado acecha a estos escritores nuevos. Pesa, acecha y atormenta. Como en el gótico, donde —como dice Negroni— «el pasado es el rostro del tiempo que más peso tiene».[3]

¿Tal vez Sarlo crea que para leer que la ficción interroga a la historia haya que ir a los contenidos explícitos, que la trama o las reflexiones deben representar la historia denotativamente? En Saer o en Piglia, nos dice, esto sí ocurre, sus obras *hablan* de la dictadura; también en *Las Islas*, de Gamerro, o en *Los Pichy-cyegos*, de Fogwill (así es la grafía del título de la primera edición), donde se habla de Malvinas. Con ese criterio obvio ella encuentra en esas obras ejemplos de reflexión sobre las relaciones entre la novela y la historia; pero la teoría literaria sabe que el arte no se hace las preguntas necesariamente desde lo referencial o explícito. Adorno explicó mil veces que la política y la historia atraviesan las formas artísticas, a veces con mucha más intensidad, precisamente, porque lo referencial no aparece. Por eso supo descubrir que el tejido de la poesía de Verlaine, la más abstracta y alejada de referencias al mundo, estaba hecho del trauma de la brutal explotación capitalista. Esa poesía rabiosamente consagrada a *l'art pour l'art* era política.

Sarlo ignora además lecturas de críticos jóvenes que, desde su perspectiva generacional, no dejan de preguntarse por las relaciones entre historia y ficción cuando leen a sus contemporáneos. Ya citamos el sutil trabajo de Andrés Neuman, nacido en 1977 (autor, entre otros libros, de *Una vez Argentina*,[4] una de las tantas novelas nuevas que se pregunta explícitamente por nuestra historia), quien muestra cómo una parte importantísima de obras argentinas de los años 90 escrita por jóvenes está poblada de preguntas dolorosas y nuevas sobre la historia reciente y la última dictadura que los que miran con ojos setentistas no pueden ni siquiera escuchar.[5]

Pareciera que, para Sarlo, la vigencia o no del interés de la literatura por la historia pasa por lo que se «sabe» del pasado, entendiendo este verbo del modo más obvio: tener información, datos. ¿Nuestra crítica cree realmente que en 1980 la gente «no sabía» lo que había ocurrido y la literatura, por eso, representaba el tema para informar? ¿Y, en cambio, como hoy lo saben hasta las amas de casa que miran telenovelas, «la empresa reconstructiva sólo puede sostenerse en la calidad de la escritura»? ¿Pero acaso la «calidad de la escritura» es una verdad metafísica, asible ahistóricamente, que justifica la

[3] Negroni, María. *Museo negro*, Buenos Aires, Norma, 1999.

[4] Neuman, Andrés. *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama, 2003.

[5] Neuman, Andrés. «La narrativa breve en Argentina desde 1983: ¿hay política después del cuento?», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 219 9/5/11 3:04 PM

poca vigencia histórica del problema? Sarlo asume que existiría una sustancia «bella» identificable, como si escribir «bien» consistiera en ciertas reconocibles combinaciones sintácticas y léxicas (¡pobre Arlt, si fuera así!), como si las nociones de belleza o «calidad artística» no fueran también históricas y variaran a veces radicalmente con las décadas, como si fuera tan fácil determinar con certeza si una obra contemporánea va a sobrevivir.

Pero hay más: Sarlo hace sistemáticamente crítica «patovica», la que tiene como objetivo primordial subir o bajar el pulgar a los libros y se autootorga el monopolio del poder de administrar los privilegios llamados prestigio y distinción.[6] Los críticos no podemos arrogarnos el derecho a decir con certeza absoluta cuál obra tiene «calidad» y cuál no; aunque opinemos, tenemos que ser conscientes de que esa opinión no es únicamente el ejercicio de nuestro derecho a la libertad de expresión sino sobre todo un modo concreto de insertarnos en un combate por las significaciones sociales, y creo que es preciso que nos hagamos plenamente responsables de cómo elegimos insertarnos cada vez. Pero independientemente de las decisiones que tomemos, por convicción y por creer que dar cierta batalla literaria vale la pena, deberíamos admitir que, más allá de nuestros gustos, la «calidad» del arte se demuestra, en definitiva, en su potencia para interpelar a una sociedad, y esto es histórico, no eterno; incluso si se mantiene durante siglos, como muchos grandes clásicos, es porque interpela cada vez de modos diferentes. El arte, por eso, casi siempre sorprende y descoloca a la institución crítica, la cual a menudo tiene que terminar reconociendo, más tarde que temprano, que una obra donde no se combinaban la sintaxis y el léxico de los modos canónicos del momento era, sin embargo, genial.

La propia Sarlo ejemplifica esto cuando se ve obligada a escribir, en la presentación del volumen de artículos que incluye al que estamos discutiendo, que de su producción crítica «nada de lo publicado antes de 1980 me parece aceptable».[7] La capacidad de cambiar de opinión y reconocerlo es un valor importantísimo para una intelectual. No obstante, en este libro es un gesto superficial y engañoso.

Por ejemplo, el caso Manuel Puig: Sarlo descalificó su narrativa después de ese 1980 que ella plantea como punto aceptable y hoy no quiere recordarlo porque Puig es un intocable en la crítica académica y admitirlo sería admitir que la crítica académica es falible cuando levanta o baja pulgares. El valor de Puig fue reconocido por muy escasos críticos prestigiosos (Pezzoni fue uno de los pocos) en los años 60-70, pese a haber sido descubierto por el mercado —es decir, por muchos lectores, quienes no piden permiso a la crítica para comprar-leer los libros—, y haber sido llevado al cine. Sarlo se contaba, por

[6] Drucaroff, Elsa. «La crítica ante el vínculo insoluble/indisoluble entre literatura y mercado», *op. cit.*

[7] Sarlo, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 220 9/5/11 3:04 PM

cierto, en la mayoría de críticos despectivos; todavía en 1990 habló mal de Puig. Pero a lo largo de esa década hubo en la academia una impresionante profusión de trabajos elogiosos, simposios y congresos dedicados al autor de *Boquitas pintadas*, que ingresó definitivamente al canon, como suele ocurrir, cuando murió. Tal vez por eso Sarlo ha reconsiderado hoy su posición (algo a lo que, desde luego, tiene derecho) y, en un artículo de 2005 destinado a destruir la novela del joven Alejandro López, *Kerés cojer?=guan tu fak*, aplaude a Manuel Puig. Aunque, claro, el aplauso es parte de una operación patovica: lo celebra solamente para mostrar cómo el consagrado autor ya fallecido hace muy bien lo que López, novel y aún vivo, hace insalvablemente mal.

En una nota al pie admite implícitamente que alguna vez explicó con igual seguridad por qué el insalvable era Puig: «Hace muchos años, en agosto de 1990, escribí dos observaciones, publicadas en *Página/12*. Una la considero todavía buena. La otra equivocada». Aquel artículo se menciona aunque no integra el volumen de recopilación de sus críticas, pero Sarlo no dice, en cambio, aunque sea para admitir que estuvo equivocada, que condenó a Puig en la revista *Los Libros* con el mismo énfasis y la misma fría certeza con que ahora condena a López. Si ahora la literatura «no tiene trabajo con el lenguaje» y por eso es «mala», en aquel momento era «mala» porque no denunciaba el carácter burgués y decadente de la novela sino que le hacía el juego.[8] Cambios superficiales, diferentes razones en cada momento a la moda, siempre con un mismo fin: usar el poder del portero de lujo de la literatura, disfrutar con echar, con excluir. Pero una cosa es que el crítico literario tenga gustos y otra que su función social sea ésa: dejar pasar o dejar afuera. Su función, le guste o no, es *leer significaciones.*

Una sociedad que niega su pasado

Rebobinemos: a) no estamos «después de la historia»; b) las preguntas por la historia reciente y la última dictadura no tienen necesariamente que ser explícitas ni estar acompañadas por una representación referencial, temática, para poder leerse en la literatura que hoy se escribe; c) «saber lo que pasó» no significa tener los datos, ni porque éstos se hayan difundido masivamente, ni siquiera porque el juicio de valor condenatorio contra el gobierno militar y la masacre de la que es responsable se haya vuelto políticamente correcto: todo esto puede ocurrir, y ocurre en buena medida, pero no quita al asunto su profundo y doloroso misterio, el horror traumático, el miedo, las heridas sin cerrar, las culpas nunca asumidas, las preguntas y respuestas silenciadas que

[8] Cf. Sarlo, Beatriz. «Cortázar, Sabato, Puig: ¿Parodia o reportaje?», *Los Libros*, 36, julio-agosto 1974.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 221 9/5/11 3:04 PM

persisten en la sociedad y que retornan como lo siniestro a los imaginarios literarios de buena parte de nuestros escritores de postdictadura.

Pero además, hay que agregar d) la liviandad con que Sarlo asegura que en 1980 la gente «no sabía», y por eso la literatura sobre el tema «llenaba un vacío». Ése es uno de los lugares comunes con que se intenta disculpar la complicidad mayoritaria de la sociedad argentina con la represión, tortura y muerte de treinta mil compatriotas.

El otro, al que Sarlo no acude, es que sí sabía pero tenía miedo. Esto último puede tener algún asidero, aunque en su versión más mezquina y canalla, si pensamos que la frase más popular de aquellas épocas, «por algo será», solía acompañarse de un «a mí no me pasó nada, por algo es». Podemos leer esta afirmación tan extendida entonces como un modo completamente consciente y lúcido de tranquilizarse: yo no soy subversivo, no me va a pasar nada, a mi vecino (mi prima/mi hermano/mi antigua amiga/mi profesor) le pasó, por algo será. Es decir: sí sabía pero también tenía miedo.[9]

El lugar común de que la sociedad ignoraba entonces lo que estaba pasando es insostenible. No podía ignorarlo. No querer averiguar la descripción o la dimensión precisa de *cómo* estaba ocurriendo no significa no saber que ocurría. Esto está demostrado en numerosos testimonios, documentos de época, análisis políticos, y sobre todo por esa dolorosa verdad de las ciencias sociales: ningún genocidio ocurre sin que la compacta mayoría esté de acuerdo con él.

Terminemos con la hipocresía: el «procesismo» de los argentinos y argentinas entre 1976 y, por lo menos, 1980 es un hecho. Me refiero a la complicidad de la gran mayoría con el autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional» del gobierno de Jorge Rafael Videla, que se expresó en acciones concretas: no querer escuchar los gritos en la casa del vecino que sufría un allanamiento; no ver los autos sin patente que surcaban impunemente las calles, desafiando cualquier regla de tránsito; atiborrar de denuncias anónimas la comisaría, respondiendo a la sugerencia que hacían las propagandas televisivas (que pedían a los ciudadanos que denunciaran a cualquier sospechoso de subversión): la gente telefoneaba para contar que un vecino tenía barba y una biblioteca nutrida o que una vecina era demasiado joven para vivir sola y además era judía. Y si estos hechos no se pueden negar, también es un hecho la actual falta de voluntad de hacer memoria y autocriticarse:

> El procesismo antiguerrillero inicial mudó a defensa del Mundial [de 1978]. Ya nadie quiere acordarse de una cosa ni de la otra. Hoy el ritmo travestido de la política argentina disipó una y otra vez el fundamento de ese

[9] Para un análisis de la continuidad hasta hoy del «por algo será», véase Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 222 9/5/11 3:04 PM

horizonte común. En Europa las cosas se veían muy distintas. La prédica del Comité de Boicot [pedía que no se realizara el Mundial de Fútbol en la Argentina dictatorial] había logrado impacto público. *Fussball macht frei* rezaban los carteles en Berlín y Hamburgo, recordando paródicamente al célebre *Arbeit macht frei* (el trabajo libera), que se leía impreso en letras góticas en el pórtico de la entrada de Auschwitz. Mientras tanto, en la Argentina, 7,2 millones de personas se sentaban frente al televisor: IPSA medía 79,7 puntos de *rating* promedio para cada partido donde intervino la selección nacional de fútbol. La parte más gruesa de la masacre ya había concluido. Los campos de concentración a la criolla comenzaban a desmontarse. Aun así el esfuerzo colectivo por simular normalidad era total. Y buena parte de la intelectualidad, con los estándares de lo políticamente correcto de ese tiempo, jugaba el mismo juego.

Abelardo Castillo, especialmente contratado como columnista de *La Opinión*, escribe el 15 de junio de 1978: «En cuanto a la alegría yo prefiero ver gritando y riendo a mi gente que verla como esperaban verla los que la infaman, no a un gobierno o a un país abstracto: a un pueblo entero que hoy más que nunca necesita alegría». Titulo de la columna: «Una imagen corrompida infama al pueblo». […]

No era el único: debería ser un lugar común recordar la campaña de la editorial Atlántida con el respaldo de personalidades deportivas como César Luis Menotti, o las burdas falsificaciones (Revista *Para Ti* del 1 de mayo de 1978), como la carta apócrifa de un argentino que vivía en el exterior (Revista *Gente* del 11 de mayo de 1978) y «denunciaba» la «infamia antiargentina» […] En el Mundial 78 nadie faltó a la cita. Casi todos, como un solo hombre, se desgarraban las manos aplaudiendo la victoria nacional. El mundial de fútbol y la patria se volvían una unidad indiscernible. Atacar el mundial, atacar a la patria y atacar al gobierno eran la misma cosa: campaña antiargentina, infamia, traición.

Es preciso que la compacta mayoría se deslinde de su brutal y estúpida insensibilidad de entonces. La imposibilidad de reconocer su apoyo a la política de la masacre obliga a la sociedad argentina a un esfuerzo estéril. Al no revisar sus sentimientos de entonces se vuelve incapaz de percibir críticamente el presente. El resultado: una sociedad congelada, que bloqueó su percepción de sí.[10]

[10] Horowicz, Alejandro. *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*, Buenos Aires, Edhasa, en prensa. Para un análisis de la derrota como trauma no asumido en la sociedad argentina véase también, del mismo autor, «La democracia de la derrota», en su: *Los cuatro peronismos*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 223 9/5/11 3:04 PM

También yo recuerdo la magnitud de la complicidad social con la dictadura. Si decido transcribir esta cita de Horowicz no es para hacer ataques personales sino para, al contrario, subrayar hasta qué punto fueron poquísimos los que lograron resistir, no dejarse llevar, aunque sea en algo, por el clima político en el que vivían. Más que estigmatizar con juicios furibundos a Abelardo Castillo (que es por otra parte uno de los más grandes narradores que dio la Argentina) intento alentar un sinceramiento autocrítico de nuestra ciudadanía y de sectores de la izquierda —particularmente, el Partido Comunista— que también eran parte de ella y hoy hablan de la dictadura militar como si siempre hubieran estado en contra.

Estoy convencida de que mirar nuestra dolorosa verdad, nuestra dolorosa vergüenza, es la tarea social necesaria que los protagonistas de la generación de la militancia deben encarar con grandeza. Nos hemos acostumbrado a estigmatizar a los jóvenes por «apolíticos» para no observar nuestra conducta, los errores que cometimos y que también condicionaron nuestra derrota. Por eso quiero ser fiel a los hechos, que también me atañen: mi propia familia, en buena parte relacionada con el Partido Comunista Argentino, no dijo en privado nada diferente de lo que escribió públicamente Abelardo Castillo. Ante mi indignación contra los festejos y la utilización política del Mundial de Fútbol fui acusada en mi hogar por quienes amo y respeto de ser una «intelectual pequeñoburguesa que se aleja del pueblo».

Pero para Beatriz Sarlo el pasado es un tema sobre el que ya se dijo todo lo que había para decir. No hace solamente el planteo apresurado de que hoy hay calidad y cantidad de información sobre el ayer, y antes no había, sino que sube la apuesta: hoy… ¡a todos nos parecen «suficientes» «las claves del pasado»! Ya la literatura no tiene que hacerse cargo de las preguntas sobre el sentido de nuestra historia, por un lado, porque «las explicaciones son ahora mejores y más específicas»; por el otro, porque discursos no literarios se ocupan mejor y con mayor especialización de estos temas que antes ocupaban a la literatura, «casi en solitario». Piglia, recuerda Sarlo, se preguntó honestamente, en *Respiración artificial*, quién escribirá hoy el *Facundo*; entonces, hoy cabría otra pregunta: ¿qué gran proyecto literario nuevo e igualmente ambicioso y genial se hará cargo de pensar el país de postdictadura? Pero semejante interrogante, dice Sarlo, ahora tiene poco sentido:

> […] sonaría ahora un poco fuera de foco: ¿revelación socioliteraria de un enigma? El lugar de la literatura ha pasado a ser otro. Por lo menos hasta que las claves del pasado vuelvan a parecer insuficientes.

Creo que salta a la vista la falta de agudeza en esta afirmación. En principio, la intensidad y calidad de saberes que transmite la polisemia del arte no puede compararse, por definición, con lo que pueden decir disciplinas especializadas, éstas nunca van a contener un saber «mejor y más específico»

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 224 9/5/11 3:04 PM

sino radicalmente diferente. Ya decía Lotman que en un cuento de Chéjov hay saberes psicológicos que no puede emular un tratado de psicología, por más extenso y serio que sea.[11]

Una sociedad ciega a su presente

Sin embargo, el planteo de Sarlo resulta inaceptable por algo más grave: si discursos de otras disciplinas nos habrían dado «explicaciones mejores y más específicas» sobre nuestra historia, si la gente ya sabe muy bien lo que ocurrió, si ya no tiene sentido que la literatura se proponga un nuevo *Facundo*, ¿cómo podemos haber sacado tan poco beneficio de semejantes conocimientos? ¿Por qué nuestro país siguió su rumbo democrático de mal en peor? Esta intelectual argentina pertenece a la sociedad que votó dos veces a Menem y se condujo democráticamente, a sí misma, a la crisis más profunda y peligrosa de toda su existencia después de su organización nacional; pertenece a la sociedad en la que desapareció Julio López en el año 2006,[12] en la que todavía hoy (rescribo estas páginas a comienzos del año 2008) hay discusiones sobre la urgencia de juzgar y mantener en prisión a los más sangrientos represores; a la sociedad incapaz de debatir opciones para encarar la gravísima crisis global. Un país derrotado que no parece haber aprendido nada del pasado salvo el terror, un país ciego para mirar su propia literatura y —antes que eso y por eso— ciego, en general, a sus problemas reales y urgentes.

Estos ciegos son exactamente los potenciales lectores de la literatura que acá se escribe. Pero un país que no quiere mirarse tampoco quiere leer su literatura. No es que «cambió de lugar» la literatura y ya nadie cree que pueda ser «revelación socioliteraria de un enigma». Lo que ya nadie cree, por supuesto, es que sea suficiente para cambiar el mundo, y en ese sentido se puede decir que se aplacó la antigua e infantil euforia que la rodeó en ciertos momentos de optimismo político radicalizado. Pero esto, además de ser saludable, en realidad siempre se supo: los defensores lúcidos de la literatura consciente-

[11] Lotman, Yuri. «El arte como lenguaje», en su: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

[12] Julio López es un albañil y militante que desapareció por segunda vez en noviembre de 2006, sin que se haya sabido algo de él hasta hoy. Secuestrado por la dictadura militar en 1976, fue torturado y mantenido cautivo hasta 1979. López era uno de los querellantes principales en la causa contra el torturador Miguel Etchecolatz, mano derecha del represor ex general Ramón Camps y director de Investigaciones de la provincia de Buenos Aires. Etchecolatz dirigía un centro de detención clandestino en los años de la masacre. En 2006, López era además un testigo clave del juicio contra Etchecolatz porque su testimonio involucraba a por lo menos 62 militares y policías. Luego de que el represor fue condenado por los jueces, este trabajador militante, un hombre ya anciano (nació en 1929), desapareció sin dejar rastros. Hasta hoy el Gobierno Nacional no ha avanzado en la investigación del caso.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 225 9/5/11 3:04 PM

mente comprometida sostuvieron, en todo caso, que ella era una herramienta más, no que garantizaba en sí misma los logros que solamente la acción de las masas podía obtener.

Si bien no actúan directamente sobre la realidad social, las obras modifican imperceptible y significativamente las subjetividades y las voluntades. Y si consiguen lectores, es porque también hoy éstos sí sienten cierta «revelación socioliteraria de un enigma», es decir que lo que leyeron les ha revelado algo sobre su experiencia y condición humanas, lo que equivale a decir su experiencia y condición sociales. Esta revelación puede ser profunda o implacable, pero también puede ser engañosa, trivial, conciliadora o fugaz, pero sea o no una revelación valiosa, quienes leen deben sentirla, si no, no establecen vínculo alguno con la obra. Sin esa sensación no hay éxitos en el mercado, no hay boca a boca, no hay entusiasmo para abrir libros en colectivos y subtes.

Más que pensar que la literatura «cambió de lugar» y adaptarse a la derrota y disimularla con argumentos de intelectuales especializados en el tema que defienden ahora una escritura estetizante, voluntariamente intrascendente, meramente apoyada en la opacidad y autonomía de los signos, sería mejor preguntarnos por qué hay tan poca demanda social por la literatura que revela a los lectores la dolorosa verdad en la que viven. Ése es el sentido de mi indagación, exactamente.

Beatriz Sarlo es una intelectual que reivindica su rol crítico, en una sociedad argentina que niega su memoria y tiene una percepción profundamente distorsionada de su pasado y de su presente. No obstante, escribe con todas las letras, en el mismo año 2006 en que desapareció Julio López, que los escritores actuales ya no encuentran tanto sentido a interpretar nuestra historia. Eso no sólo equivale a ignorar un nutrido corpus de obras que prueban lo contrario sino también a decir que la historia reciente no es un conflicto vigente, que las evaluaciones alrededor del tema no están en combate, que la ficción no precisa trabajarlas, condensarlas, experimentar con ellas.

Sarlo ha leído y difundido a pensadores como Raymond Williams y a Mijaíl Bajtín antes de que se publicaran en Argentina, haciendo una tarea verdaderamente encomiable de la que yo misma soy beneficiaria. ¿Y sostiene esto? Es asombroso porque supone todo lo contrario de lo que Bajtín y Williams enseñan.[13]

[13] Supe de la existencia de Mijaíl Bajtín por las clases de Enrique Pezzoni en 1981. La primera bibliografía que conocí sobre el tema fue en francés, una interpretación de Julia Kristeva sobre el dialogismo («Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», en *Critique*, nº 239, París, 1967), pero la segunda (primera en mi lengua) se la debo a Beatriz Sarlo. Fueron dos libros suyos y de Carlos Altamirano: *Conceptos de sociología literaria* (Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1980) y *Literatura/Sociedad* (Buenos Aires, Hachette, 1983), que además me mostraron que el marxismo podía producir ideas no mecanicistas para entender la literatura como hecho social.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 226 9/5/11 3:04 PM

Es notable la diferencia de un punto de vista como éste con el de una joven estudiante de Letras de la Universidad de Buenos Aires, Natalia Boquet, que pensando el mismo problema afirma, en 2008:

> Y es que hoy, cuando la representación de ese pasado trágico sostenida por los organismos de derechos humanos es apropiada y sostenida por el Estado, pero se parece más a una terapia de grupo [N. de la autora: la expresión es de Ludmilla da Silva Catela. *No habrá flores en la tumba del pasado*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001] que a una memoria política que dé sentido a ese pasado «enlazándolo con los sentidos del presente» [N. de la autora: la expresión es de Pilar Calveiro. *Políticas y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Buenos Aires, Norma, 2005], los argentinos no parecemos aún capaces de pensar la última dictadura militar como parte de un proceso histórico […] y mientras el trauma sigue operando, la literatura escrita por los jóvenes que no fueron —no fuimos— parte de esa historia, parece esbozar una versión propia. Desde los márgenes, subrepticia y quizás inconscientemente, como si el trauma hubiera accedido a la literatura como entra, en un plano individual y psicológico, a los sueños, ese pasado cercano pero separado de nosotros por un abismo tan material como discursivo, es problematizado en su relación con el presente en estas producciones literarias que no parecen sufrir la autocensura que se evidencia en el plano político.[14]

Ajena a estos intereses tan contemporáneos, que de distintos modos pueden registrarse en la praxis crítica y de difusión literaria que jóvenes escritores, estudiantes o recientes licenciados en Filosofía y Letras y Ciencias Sociales vienen realizando en publicaciones virtuales y gráficas,[15] Beatriz

[14] Boquet, Natalia Yumie. «Cicatrices. Un acercamiento a *Leer y escribir*, de Ariel Bermani, en el contexto de la Nueva Narrativa Argentina». Trabajo monográfico final del seminario «Relatos de la intemperie. (Algunas hipótesis sobre la narrativa argentina de las generaciones recientes)», Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2008, mímeo, 1-18 pp.

[15] La ya mencionada revista virtual *El Interpretador* (www.elinterpretador.net) aparece ininterrumpidamente desde 2004, lleva 34 números. Tuvo centenares de colaboradores, de diversas extracciones: desde académicos consagrados hasta jóvenes pensadores sin diploma y escritores del *underground* (fue el primer lugar donde Naty Menstrual, narradora travesti autora de *Continuadísimo* —Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008—, publicó su obra). Realizada por un grupo de jóvenes críticos y escritores de ámbitos académicos y no, su interés fundamental y explícito es poner en relación la literatura con la historia y la política argentinas, y sus intervenciones repercutieron con fuerza en el campo intelectual más vivo. Desde el año 2005 Marcelo Oscar López y Sol Echevarría, entonces estudiantes de Letras, editan la revista virtual *No Retornable* (www.no-retornable.com.ar), que también nuclea a críticos y escritores de muy diversas extracciones. Sus *dossiers* se fueron volcando hacia las relaciones entre literatura, sociedad y política. En 2008 dedicaron uno largo y complejo al conflicto político entre el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 227 9/5/11 3:04 PM

Sarlo decreta en el artículo que estoy discutiendo el fin de la vigencia literaria de la interpretación de la historia y propone que existiría una «disyunción conceptual» por la cual la narrativa de las últimas décadas se dedica, o a la interpretación histórica (un gesto, como vimos, recesivo y ya poco significativo), o a la etnografía:

> […] el presente etnográficamente registrado es elegido por novelas que son leídas como «lo nuevo» de la literatura argentina. Las interpretaciones del pasado se reemplazan por representaciones etnográficas del presente.

El síntoma de haber llegado tan tarde

¿«Novelas que son leídas como lo nuevo»? ¿Por quién? La primera característica que debería llamar la atención a una crítica que intenta en 2006, como Sarlo, actualizarse con la «nueva» literatura, es que, precisamente, ésta no es leída por casi nadie. La invisibilidad de estas obras apenas empezaba a declinar en el mercado y los suplementos culturales:

Casi nadie leía literatura argentina nueva y Beatriz Sarlo apenas comenzaba. Hoy, ella y alguna otra gente leen un poco más. Un examen rápido del índice de *Escritos sobre literatura argentina*, el volumen de artículos de la académica argentina que incluye «La novela después de la historia…», lo demuestra. Esta recopilación abarca, según explica la autora al comienzo, todo lo que escribió sobre literatura argentina luego de 1980, exceptuando lo que ya aparece en

---

gobierno y el campo, buceando en la oposición ciudad-campo y sus relaciones con la historia argentina y la literatura. Uno de sus *dossiers* se ocupa de literatura y guerra de Malvinas. En 2009 se agregó Alejandro Boverio, de la carrera de Filosofía (UBA) a la dirección de la revista. Los jóvenes críticos Claudio Iglesias y Damián Selci publicaron un famoso artículo ya mencionado contra la lectura de Alan Pauls de *Los lemmings*, de Fabián Casas, en el que sientan posición respecto de la necesidad de que la crítica literaria asuma sus funciones políticas y las relaciones entre literatura y sociedad («A los reales seguidores de la crítica», *op. cit.*). Dieron allí batalla contra el pensamiento único del canon literario académico en nombre de la política. Se puede decir que hoy existe un extendido y rico movimiento independiente de jóvenes escritores y críticos que se interrogan sobre todas las cosas que, según Sarlo en 2006, ya no interesan. Parte de esto es la reaparición del interés por los demás escritores de América latina. Se ha hablado ya de la revista gráfica *Mil Mamuts*, exclusivamente dedicada al cuento latinoamericano de autores vivos. Alrededor de estas publicaciones y de los ciclos de lectura en voz alta se viene gestando, como dije, un movimiento rico y autogestionario en el que además se discute política. Mientras corrijo estas pruebas de página recuerdo la reunión que organizó la veinteañera escritora Laura Meradi en su casa, volviendo de Plaza de Mayo la noche de la muerte de Néstor Kirchner. A diferencia de los años 70, no los reúnen certezas ni un programa preciso. En los primeros meses de 2008, en pleno conflicto entre el gobierno y el campo, ellos gestaron una declaración contra la huelga del *pull* sojero.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 228 9/5/11 3:04 PM

tomos anteriores.[16] Al menos en esa obra, Sarlo no menciona hasta el año 2005 a ningún escritor nacido a partir de 1960 y que publique desde 1990, con la excepción de Carlos Feiling. Subrayemos: hasta el año 2005 Sarlo no registra que los que tienen ya 45 años o menos también escriben narrativa argentina, y cuando lo hace por primera vez, es para destruir la ópera prima de Alejandro López, en un artículo titulado «¿Pornografía o *fashion*?».[17]

De hecho, las características que en definitiva propone Sarlo en este artículo para lo que hoy «es leído» como «nueva» literatura son bastante pobres. De la más interesante, el «abandono de la trama», y de la más insostenible, el «registro plano», me ocuparé pronto. Pero a mi juicio, en su caracterización de esta literatura hay una única observación apropiada: que las nuevas tecnologías están presentes en la NNA en las técnicas mismas de escritura. ¿Pero cómo habrían de no estar presentes? Lo extraño no es que géneros discursivos del chat o el mensaje del contestador automático ingresen a la literatura (antes ingresaron el género epistolar, el periodístico o, ya en el siglo XX, el de la charla telefónica); lo extraño sería que no lo hicieran.

Sarlo no propone hipótesis interesantes para este corpus porque lo empezó a leer muy tarde y desde sus prejuicios, pese a que ya existía desde hacía mucho un nutrido y poderoso elenco de escritores de las generaciones de postdictadura que tenían obra profusa en varios géneros: poesía, narrativa y teatro. Muchos de ellos en ese entonces habían publicado cuatro o más libros, o se les habían estrenado cuatro o más obras, varios habían ganado premios nacionales e internacionales, alguno tenía presencia indiscutible en el extranjero. Esta lista de escritores y/o dramaturgos con obra numerosa es larga de un modo alarmante, porque revela la invisibilidad. Sin que incluir estos nombres signifique un juicio positivo o negativo de valor y sin pretender de ningún modo ser exhaustiva, menciono al vuelo veinte narradores que en 2005 ya habían dado a conocer cuatro o más obras: Eduardo Muslip, Patricia Suárez, Carlos Gamerro, Martín Kohan, Ignacio Apolo, Gustavo Ferreyra, Andrés Neuman, Gustavo Nielsen, Rodrigo Fresán, Leopoldo Brizuela, Guillermo Martínez, Osvaldo Aguirre, Pablo De Santis, Esther Cross, Federico Andahazi, Marcelo Birmajer, Sergio Olguín, Fabián Casas, Gabriela Bejerman, Juan Forn. El sentido de esta enumeración es únicamente ejemplificar la cantidad de «nuevos» que, cuando Sarlo escribe su primer

[16] «Acá están reunidos todos mis escritos sobre literatura argentina. Cuando digo "todos" no significa que estén todos los escritos publicados sino los que creo que pueden ser leídos hoy. Por diversas circunstancias, entre ellas el clima político de los sesenta y setenta, las ideas con las que todavía siento afinidad se me ocurrieron bastante tarde. O sea que nada de lo publicado antes de 1980 me parece aceptable y, por eso, el primer artículo incluido es de 1981, cuando yo tenía treinta y nueve años, la época de mi segundo comienzo.» Sarlo, Beatriz. «La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías» (2006), *op. cit.*

[17] «Pornografía o *fashion*? (A. López)». *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 229 9/5/11 3:04 PM

artículo sobre el asunto, ya no pueden ser considerados así porque tienen mucha obra circulando, pero son «nuevos» no por falta de presencia ni producción sino por desinterés casi siempre de la crítica, en la mayor parte de los casos también del mercado.

Hay más escritores con obra ya nutrida en 2004. A quien ejerce la crítica cultural le debería llamar la atención una imperceptibilidad que sin embargo se gestó frente a nuestros propios ojos. Sarlo irrumpe recién en 2005 y se autoencomienda la tarea de separar la cizaña del trigo en la literatura «nueva», sin incluir su propia percepción como parte de un examen crítico. Destruye sin vacilación los libros de la mayor parte de estos escritores y ensalza a un puñadito, pero casi no interroga el fenómeno como tal, no se hace cargo de todo lo que apareció ante su indiferencia.

No se trata de culparla por la ignorancia anterior sino de reclamarle, como intelectual «empecinada en comprender las relaciones entre la literatura, la cultura popular y la sociedad» (así la define la contratapa de su libro), que registre el problema y se pregunte qué síntoma social expresa esa ceguera compartida con el resto de la gente (una ceguera que yo misma tuve, al menos hasta 2002 o 2003), de qué especiales relaciones entre literatura, cultura popular y sociedad podemos dar cuenta examinándola, examinándonos, y en qué lugar nos deja a los intelectuales que hemos participado, voluntaria o involuntariamente, del silenciamiento.

Como dije, en los últimos años mis artículos han intentado pensar esta desproporción entre el número de obras y la atención de críticos y lectores. Se pueden proponer otras respuestas o discutir las mías, pero no afirmar en 2005 que ciertas novelas «*son leídas* como "lo nuevo" de la literatura argentina»,[18] cuando un escritor argentino debe considerarse afortunado si «es leído» apenas, o sea si logra vender mil ejemplares en un año, en su país, y debe sentir que tuvo descomunal éxito si llega a diez mil. No se puede hablar de «ser leído», en un caso como éste, sin cuestionar cuál es el sujeto que «lee». ¿Piensa Sarlo en lectores críticos especializados o en un público lector? Probablemente se refiera a lo primero, dado que el masivo público lector tiende a creer que después de Borges, Cortázar, Puig o Piglia no pasó nada. Entonces, ¿no debería ella interrogar la paradoja de que cierta crítica «lea» a ciertos escritores como «lo nuevo», mientras el público lector ni sabe que existen o, si están más informados, a lo sumo nombran como «jóvenes» a autores como Alan Pauls o Daniel Guebel, que en 2005 ya tenían al menos 45 años?

Escribo y me veo obligada a poner mi propia experiencia como lectora o crítica bajo la lupa, a reformular intereses literarios, a desdecirme de antiguas certezas. No reclamo de la crítica actos de arrepentimiento, no tendría sentido. Nuestro oficio no vale porque seamos infalibles para separar la buena de la

[18] El destacado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 230 9/5/11 3:04 PM

mala literatura. Al contrario, nuestra función social también reside en nuestra falibilidad: en la medida en que somos capaces de dar testimonio de nuestro tiempo histórico, contribuimos a que pueda existir una mirada crítica sobre él en el futuro. Pese a que nuestro ideal es ser críticos del presente, nuestros fracasos se ofrecen a los lectores de mañana como síntomas fértiles para interpretar. Por eso, mirar mi propia conducta como lectora de ayer, mis propios argumentos de entonces, es un modo de interrogar desde hoy el pasado.

Los intereses o desintereses literarios de Beatriz Sarlo entran en el mismo terreno. Si en 2005 llega a la conclusión de que es preciso leer lo que escriben las generaciones de postdictadura, hay que lamentar que lo haga para constituirse en guardiana de las puertas del valor literario y no para pensar por qué ahora sí le importa lo que antes no; por qué hay tanto escrito y tanto ignorado. Sus gustos personales, en todo esto, deberían ser un factor más, no un fin en sí mismo. Pero en lugar de encarar sus propias experiencias como objeto crítico, Sarlo tiende constantemente a eludirlas y adaptarlas a lo que está bien visto en el presente, como hace con Puig.

Del mismo modo, tampoco se hace cargo de que esperó nueve años para hablar de *Los Pichy-cyegos*, de Fogwill. El artículo que reconoce su existencia y la celebra aparece recién cuando se reedita la novela, en 1994. *Los Pichy-cyegos* se publicó en 1983 y Sarlo, asombrosamente, se ve obligada a decir casi una década más tarde que si está elogiando este libro no es porque el mercado editorial la fuerce a admitir su vigencia, al reeditarlo.

«No fue la casualidad del mercado editorial la que me puso a releer *Los pichiciegos* de Fogwill»,[19] escribe, asumiendo una vez más presupuestos teóricos difíciles de compartir: que la reedición de esta gran novela nueve años más tarde es «una casualidad del mercado». ¿Casualidad es la decisión de Sudamericana, una de las editoriales nacionales más poderosas en ese entonces, de reeditar una obra argentina pese al profundo desinterés por nuestra literatura que reinaba en pleno menemismo? *Los Pichy-cyegos* había aparecido en el final de la dictadura en Editorial de la Flor y tuvo una limitada repercusión, era evidente que la apatía del nuevo público lector estaba instalada. Otro habría sido su destino si hubiera salido en Biblioteca del Sur, un proyecto que aún no existía e iba a despertar un fugaz y malogrado renacimiento. Son muy pocas las novelas publicadas por entonces que se beneficiaron con «la casualidad» de ser reeditadas, que *Los Pichy-cyegos* sea una excepción no puede dejar de analizarse.[20]

[19] Sarlo, Beatriz. «No olvidar la guerra de Malvinas», en su: *Escritos sobre literatura argentina*, *op. cit.*

[20] Por si las evidencias faltaran, la novela de Fogwill tendrá todavía una tercera edición entrado el siglo XXI: Fogwill, *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*, Buenos Aires, Interzona, 2006. Es cierto que hablamos de tiradas pequeñas, pero en todo caso es una de las pocas novelas nacionales que se beneficiaron aunque sea con esas tiradas pequeñas.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 231 9/5/11 3:04 PM

Pero Sarlo precisa explicar que si está hablando de esta novela, no es porque *Los Pichy-cyegos* ha logrado superar algo de la indiferencia de la Argentina hacia su propio arte, y una editorial poderosa lo registra y lo aprovecha; al contrario, afirma en este artículo haber leído y apreciado el libro en cuanto se escribió, antes que nadie: «En los meses posteriores a la guerra de Malvinas, Fogwill hizo circular por varias editoriales una novela que recién se publicó al año siguiente. Leí en ese momento *Los pichiciegos*, la representación más inteligente, más arriesgada de la guerra y, junto a *Las Islas* de Carlos Gamerro, su mejor denuncia hasta hoy». ¿Por qué Sarlo espera largo tiempo para ocuparse de una obra que «en ese momento» tanto la impresionó? Cuando salía *Los Pychi-cyegos* ella estaba abocada a ensalzar en la revista *Punto de Vista* a otros autores y su actitud pública hacia Fogwill era por lo menos de indiferencia.

Fogwill ha penetrado con lentitud y persistencia la literatura argentina durante los años 90. Sedujo antes que a nadie a los escritores, a los críticos jóvenes y a los estudiantes. Varios poetas y narradores nuevos escribieron entonces su admiración por él: Arturo Carrera y Rodrigo Fresán saludaron en *Babel* la aparición de *La buena nueva*, cuando la sacó Biblioteca del Sur a fines de 1990.[21] Si bien la decisión de la revista (dedicar al libro la sección «El libro del mes») era parte del pacto ya aludido con Biblioteca del Sur, la confianza en el valor de Fogwill era genuina por ambas partes. *La buena nueva* es una de sus novelas menores pero los escritores más jóvenes de la generación de militancia y los primeros de postdictadura estaban seducidos por los cuentos de *Muchacha punk* (que aparecen, como se dijo ya, en Biblioteca del Sur) y por *Los Pichy-cyegos*; reconocían *La buena nueva* como parte de una obra por la que era necesario apostar.

En la academia, los críticos más recientes lo íbamos incorporando: di cuentos de Fogwill en mis cursos de fines de los años 80 en el Instituto del Profesorado Joaquín V. González y, a comienzos de los 90, en la UBA, dicté un seminario de grado donde trabajé *Pájaros de la cabeza*. Por ese entonces Julio Schvartzman y yo escribimos artículos sobre su obra.[22]

En el mercado editorial, Fogwill fue uno de los pocos escritores argentinos

[21] Fresán, Rodrigo. «El hombre que caminaba demasiado» y Carrera, Arturo. «La bonne nouvelle de Fogwill», *Babel*, año III, nº 20, Buenos Aires, nov. 1990.

[22] Elaborados en el marco del P.E.N.C.A. entre 1992 y 1994, los trabajos se publicaron años después en forma independiente: Schvartzman, Julio. «Un lugar bajo el mundo: *Los Pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill», en su: *Microcrítica: Lecturas argentinas*, Buenos Aires, Biblos, 1996. Drucaroff, Elsa. «Rememoración de alto riesgo. Sobre *Pájaros de la cabeza*, de Rodolfo Fogwill». *Texto Crítico*, núm. 14, México, enero-junio de 2006. Existe una versión abreviada de este trabajo: Drucaroff, Elsa. «Memoria, consensos, haceres. Orden de Clases en *Pájaros de la cabeza* de Rodolfo Fogwill». En *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana. Actas de las XI Jornadas de Investigación*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 232 9/5/11 3:04 PM

que por entonces logró algo de venta. Como se ha dicho, la reedición de sus obras es un síntoma muy significativo en tan desolador panorama.

Sarlo percibe recién en 1994 y sobre todo en 2006 —cuando le dedica otro artículo más decididamente consagratorio— que ya no se puede callar, que es necesario hablar de él. Y tal vez por eso cubre su silencio anterior con encendidos elogios que se pueden leer, junto con otras marcas que ya señalé, como sutiles indicios de un deseo: mostrarse como lectora de Fogwill de la primera hora.

Etnografía o historia: la disyunción falsa

Quiero ocuparme ahora de la hipótesis de Sarlo acerca de que existiría en la NNA una «disyunción conceptual» entre hacer narrativa para interpretar la historia o para hacer etnografía. En lo que respecta a la disyunción en sí misma, si se han seguido mis hipótesis hasta acá es obvio que no puedo estar de acuerdo. La NNA se mueve a veces, es cierto, por una suerte de pulsión social de descripción y registro que no obstante no es de ningún modo «nueva» en nuestra literatura; basta pensar en la primera parte de «El matadero», en largos capítulos de *Facundo*, en *Una excursión a lo indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, en las galerías de pobres y humillados de las primeras décadas del siglo XX, en las páginas de algunos escritores de Boedo,[23] en la preocupación testimonial que puede verse en ciertas obras de los años 70, como algunas de Rodolfo Walsh (por ejemplo, su cuidadosa descripción de las familias obreras peronistas y sus hogares en *Operación Masacre*), Silvina Bullrich (quien construyó cuadros de la vida de la clase dominante argentina, por ejemplo en *Los burgueses*, y aunque la crítica la vapuleó, tuvo un éxito muy importante de público en los años 60-70 y merece ser releída), y otros escritores que, incluso si en algunos casos apelaron a algún recurso no realista o fantástico, deformaciones temporales y trabajos con la subjetividad, parecían sobre todo preocupados por las «representaciones etnográficas del presente», por su interés en hacer retratos de ciertos grupos sociales.[24]

[23] Por ejemplo los cuentos de Elías Castelnuovo en *Tinieblas* (Buenos Aires, Claridad, 1923) o *Malditos* (Buenos Aires, Claridad, 1924) donde, como se ha señalado, el valor pedagógico y de denuncia retrocede ante la pulsión por registrar casos y hacer extravagantes galerías de cuadros sociales (Astutti, Adriana. «Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de Boedo», en Gramuglio, María Teresa, *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002.)

[24] Véase por ejemplo *Los premios*, de Julio Cortázar (Buenos Aires, Sudamericana, 1968), *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig (Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968; Buenos Aires, Sudamericana, 1969). Véase también el interés por el registro social en cuentos de Rodolfo Walsh como «Fotos» (en *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965), «Nota al pie» o «Cartas» (en *Un kilo de oro*, Buenos Aires, De la Flor, 1967).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 233 9/5/11 3:04 PM

Es cierto que en algunos de estos casos (no todos) lo interpretativo, el «mensaje político», era explícito y entonces no se trataba de la disyunción que propone Sarlo, porque no se intentaba una interpretación de la historia (sino del presente), ni una etnografía de la sociedad actual carente de interpretación. Pero esa disyunción misma parte de un error teórico fuerte: no existe un real «grado cero de la escritura», la posibilidad de un registro que sea exclusivamente documental donde la interpretación no se cuele —consciente o no de ello—. Lo que Sarlo considera simple «etnografía» supone siempre una interpretación que a veces es conscientemente profunda e implacable. Pero sobre todo, es evidente en muchos de estos libros que las interpretaciones (sutiles, connotadas, no explícitas) son parte de su programa de escritura, tal como espero demostrar en las próximas páginas, con ejemplos concretos.

Quitando la oposición pasado-presente de la insostenible disyunción de Sarlo, diría que ni Rodolfo Walsh «interpreta» sin hacer «etnografía» (cuando narra el suicidio de León, el obrero de la literatura que pasó del taller de autos al escritorio del traductor literario, o cuando describe el colegio irlandés para niños pobres desde el realismo más autobiográfico[25]) ni Alejandro López o Mariana Enriquez hacen «etnografía» sin interpretación cuando representan el mundo de las fans del cantante Ricky Martin o el de una travesti lumpen, o la familia de clase media de provincia y sus creencias en mitos religiosos sincréticos, o los marginales de la noche sexual y drogadicta de los años 90.[26]

En todo caso, la diferencia, que existe, podría plantearse así:

Las interpretaciones sutiles, profundas, más connotadas que denotadas, están en todas estas obras pero las preguntas que quedan vibrando, por ejemplo en ese cuento inmenso que es «Nota al pie», se apoyan en certezas; en cambio, las que vibran en López o Enriquez, autores de otra época, después de que la dictadura arrasó con una Argentina ya irrecuperable, están atravesadas por un desconcierto tan lúcido como desgarrado. Reducir su trabajo a un simple registro etnográfico es no entenderlo.

El abandono de la trama

Sarlo consagra a César Aira como «maestro» en lo que denomina con felicidad «el abandono de la trama», recurso que describe así:

[25] «Los oficios terrestres», en *Un kilo de oro*, *op. cit.*

[26] López, Alejandro. *La asesina de Lady Di*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001, y *Kerés cojer?=guan tu fak*, Buenos Aires, Interzona, 2005. Enriquez, Mariana. *Bajar es lo peor*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995, y «El aljibe», en: Tomas, Maximiliano (selección y prólogo), *La joven guardia. Nueva narrativa argentina.* Buenos Aires, Norma, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 234 9/5/11 3:04 PM

> […] «refutación del verosímil sostenido por cualquier paradigma de historia»; cansancio del narrador con su propia trama, que es un cansancio (contemporáneo) de la ficción […] Disuelta por abandono, la trama fuerza la ficción dentro de una lógica donde todo puede ser posible, que se distancia de una historia «interpretable» y cuestiona la idea de que exista un orden de los «hechos» de la ficción, así como la de un personaje que se mantenga de principio a fin, cambiando sólo dentro de las posibilidades que quedan marcadas en el comienzo (como sucede con los personajes modernos). Probablemente no haya impugnación más severa de la ilusión representativa que el abandono de la trama en el desenlace.

Me parece apropiada la descripción del recurso, que Aira utiliza, pareciera, con toda la intención. No creo que se pueda sostener que es un rasgo de gran originalidad. Sí es cierto que la narrativa que él introduce en el acotado contexto de la literatura argentina de los años 70 fue original.

La primera novela de Aira, *Moreira*, se publica en una editorial pequeña y heroica, llamada Achával Solo. Su único dueño y director, Horacio Julio Achával, había creado colecciones memorables en la Eudeba de los años 60 y en el Centro Editor de América Latina.[27] *Moreira* se diferencia completamente de la estética imperante entonces, utiliza procedimientos que toma de Osvaldo Lamborghini, un escritor *underground* en ese tiempo, que había publicado *El Fiord* en 1969 y *Sebregondi retrocede* en 1973.[28] Pero *Moreira* es mucho más lúdico, la oscura violencia política y la tensión trágica de Osvaldo Lamborghini le son ajenas, recuerda más el gesto juguetón de Boris Vian. *Moreira* retoma lo gauchesco desde la parodia, siguiendo a Lamborghini, y en ese sentido constituye una propuesta nueva, alejada de los intereses de la mayoría de

[27] Horacio Achával (1926-1993) fue un editor de libros que diseñó colecciones clásicas en Eudeba y el Centro Editor de América Latina, como Serie del Siglo y Medio (Eudeba) o Capítulo Universal (CEAL). Se desempeñó además como editor en Guernica y en la editorial Crisis (fundada por Federico Vogelius, aprovechando el éxito de su revista homónima) y fundó la editorial autogestionaria Achával Solo, en la que, además de *Moreira*, el primer libro de César Aira, publicó entre otros títulos un *bestseller* político de su tiempo: *Mercenarios y monopolios en la Argentina*, el libro de Rogelio García Lupo (Buenos Aires, Achával Solo, 1973). Como relata la crítica e investigadora Susana Zanetti, Achával era «un muy buen lector, con un gran conocimiento de literatura europea, especialmente francesa, también de literatura norteamericana y, por supuesto, argentina». (Zanetti, Susana. «Canon y mercado. La Serie del Siglo y Medio y Capítulo», *Orbis Tertius*. Revista de teoría y crítica literaria, XI, 12, 2006. http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/23-zanetti.pdf). Durante los años 60 y comienzos de los 70, como editor de Eudeba y luego del Centro Editor de América Latina, Achával promovió la lectura de Oliverio Girondo y Norah Lange, que no estaban en ese momento en el mercado, con lo cual fue un factor fundamental para la influencia que Girondo tuvo en la poesía de aquel tiempo.

[28] Lamborghini, Osvaldo. *El Fiord*, Buenos Aires, Chinatown, 1969; *Sebregondi retrocede*, Buenos Aires, Noé, 1973.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 235 9/5/11 3:04 PM

las novelas argentinas de su tiempo, que estaban fuertemente centradas en el retrato social. Como suele pasar en estos casos, la obra se anticipó a su época y pasó casi inadvertida. A la distancia, queda el reconocimiento a un gran editor de libros que sabía reconocer no sólo el arte de su presente sino el del que iba a advenir.

Sin duda Aira es una innovación en la narrativa argentina, pero no creo que sea «un maestro» en el abandono de la trama, y éste es un juicio de valor. Sí es el escritor que lo desarrolló acá y sedujo con ello a multitud de narradores de las nuevas generaciones en los años 90, porque evidentemente el clima de ese momento le daba al procedimiento un sentido muy particular. Es que la sucesión loca de peripecias inanes que despliega el abandono de la trama connota, precisamente, en cierto contexto postmoderno, que nada pasa, o que nada que pase importa. Como afirmé en un artículo que ya he citado:

> La literatura no podía dejar de semiotizar esta percepción de acontecimiento en huelga, y para eso recurrió a ciertos modos de representación que generaron algunas de las obras más interesantes pero también de las menos interesantes de los últimos veinte años.
>
> En una versión frívola y festiva, se dedicó simplemente a festejar el desvanecimiento de la historia y la huelga de los acontecimientos, como si hubiera motivos. Tal vez la obra de César Aira sea la exponente por excelencia de este gesto cínico, vacuo, que transforma la experiencia de leer en algo tan abúlico como cómplice del tiempo social en que se genera. Aira como propuesta de escritura, y la prohibición de encontrar en las obras otra cosa que la docta autorreferencialidad, sustentada por la teoría semiótica, como propuesta de lectura (con el mote burlón de «lector ingenuo» listo para aplicar a cualquier indisciplinado) tal vez hayan sido los modos en que la academia, desde la escritura y desde la crítica, puso a la literatura en armónica consonancia con el mundo tal cual era.
>
> No obstante, admito que la vacuidad de César Aira abrió estupendos caminos a algunos escritores nuevos. Es extraño: hay obras de gran potencia que cierran puertas, y otras cuya grandeza no reside tanto en ellas mismas como en lo que permiten a quienes las leen. Haber puesto la rueda de bicicleta en el museo vale todavía hoy; la rueda en sí de Duchamp, separada de lo que produjo efectivamente en su momento, hoy no significa demasiado. Del mismo modo, así como el notable cuentista Cortázar condenó a ser pobres epónimos a quienes intentaron ir por la ruta que él trazó, un escritor de libros a mi juicio inanes, como Aira, permitió a toda una generación aliviarse de la obligación de la solemnidad, del juego para algo, de intentar decir grandes cosas, la presión de la trascendencia. Y en ese permiso para la intrascendencia absoluta, en el que Aira triunfaba del modo más desazonante, muchos escritores jóvenes que escribían sin plantearse si tenían o no algo para decir, se encontraron diciendo muchísimo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 236 9/5/11 3:04 PM

De cómo una vieja ruptura se vuelve un lugar común

Ahora bien, ¿puede decirse que este recurso es una creación de la postmodernidad? Beatriz Sarlo no lo afirma con todas las letras pero lo da a entender, al plantearlo en oposición a la novela moderna:

> Es la ficción donde todo puede pasar, y en ese sentido, se opone a la novela moderna clásica, porque se separa de dos ideas de trama narrativa: la cerrada, que implica una representación de totalidad y un mundo social de personajes; la abierta, que debilita la trama como señal de la dilución de las historias y de los caracteres.

¿Es este procedimiento, realmente, un invento postmoderno? Para afirmarlo hay que pasar por alto a escritores tan profundamente modernos como Alfred Jarry, cuyo *Ubú Rey* (obra teatral que produjo gran escándalo cuando se estrenó, en 1896) es una parodia jocosa y absurda de *Macbeth*, de Shakespeare, pero rompe hacia el desenlace su relativa coherencia respecto de la trama, acumulando momentos desopilantes hasta que algún actor anuncia de repente «Y ahora, como habéis escuchado bien, y os habéis quedado tranquilos, se os va a cantar». Y entonces una alegre canción cierra la obra.[29]

Es cierto que las obras vanguardistas tendieron a trabajar con el disparate, la falta de ilación y el absurdo a lo largo de toda la trama, mientras que el procedimiento que menciona Sarlo tiende en cambio a descalabrar sobre todo los desenlaces; pero hay ejemplos de esto último en obras experimentales de la modernidad.

El otro, el abandono de la trama así como ella lo describe no es un procedimiento presente en las primeras novelas de Aira. Lo que se ve en ellas, sí, es ineptitud para (o desinterés en) construir un desenlace consistente, pero no la precipitación de acontecimientos absurdos que rompen el verosímil anterior, esa especie de jolgorio narrativo en el que de pronto empieza a ocurrir cualquier cosa, como ya bulle en el final de *Ubú Rey* o inunda los cierres de muchas obras de la postmodernidad. En sus novelas publicadas hasta los primeros años 90, Aira ya tiende a trabajar con las tramas voluntariamente superficiales, los personajes sin psicologías y la intrascendencia como programa estético que caracterizarán su obra posterior, *pero no con el abandono de la trama*. No se ve este recurso en *Moreira* (1975), su primera novela, ni en *La luz argentina* (1983) —donde la trama se termina abruptamente pero no la sucede ningún disparate, sino un breve e insustancial comentario en términos de la teoría literaria, con el cual el narrador parece intentar justificar que no escribe un final para su novela—. Tampoco en *Ema la cautiva* (1981), ni en

[29] Jarry, Alfred. *Ubú Rey*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 237 9/5/11 3:04 PM

La liebre (1991) —donde se intenta una resolución argumental parodiando rápidamente recursos de la comedia clásica, como la anagnórisis—. Aparece sí en sus novelas posteriores (tampoco en todas), pero no creo que sea casualidad que ellas coincidan cronológicamente con el abandono de la trama que se instala también en parte de la industria cultural masiva.

Porque éste es el punto más fuerte por el que no se puede considerar hoy particularmente innovador, o interesante en sí mismo, el abandono de la trama, sino apenas una repetición de lo que es hegemónico en cierta estética de masas. En efecto, si el abandono de la trama venía anunciándose tímidamente en el cine experimental moderno, durante los años 90 se vuelve un lugar común en la televisión. Aira está trabajando en simultaneidad con la industria cultural, sobre algo que proviene de ficciones experimentales anteriores. Ya en 1973 *¿Qué?*, de Roman Polanski, hace abandono de la trama; *Crimen por muerte* (1976), de Robert Moore, con un guión escrito por Neil Simon, tiene un final disparatado, barroco e inverosímil que acumula hechos y quiebra las leyes del muy jocoso pero coherente policial paródico que ha venido contando. El desenlace de *Crimen por muerte* consiste en un muy intencional desbarrancamiento hacia el completo disparate, derivando locamente y «olvidando» que, humorísticamente o no, el género policial debe develar quién fue el asesino (en el contexto de un film policial que parodia su género, este «viva la Pepa» final tiene un significado especialmente insidioso, porque el policial es el género por excelencia donde cada elemento de la trama debe confluir con precisión matemática hacia la solución de un enigma).

Estas apariciones aisladas del recurso en el último período de la modernidad dan lugar, avanzados los años 90, a una verdadera inundación en el mundo del dibujo animado. Por los mismos años en que César Aira escribe novelas que para Sarlo hacen de él un «maestro» en el procedimiento, se ven en la Argentina, por televisión, caricaturas de Cartoon Network que lo introducen como rasgo de su género. Me refiero por ejemplo a *El laboratorio de Dexter* (creado por Genndy Tartakovsky en 1996), *La vaca y el pollito* (de David Feiss, en 1997, a partir de su corto *No Smoking*, de 1995), *Las chicas superpoderosas* (Craig McCracken, 1998) y muchas más; o, ya en esta década, *Las sombrías aventuras de Billy y Mandy* (Maxwell Atoms, 2001) y otras. Estos desenlaces también son muy frecuentes hoy en el cine, por ejemplo en *El ladrón de orquídeas* (dirigida por Spike Jonze en 2002) o en films de David Lynch como *El camino de los sueños* (2001), donde el abandono de la trama se pone al servicio de lo desazonante y siniestro.

Esto, para citar los trabajos más interesantes, porque también hay que decir que este procedimiento experimental coexiste con un marcado desprecio por cerrar con coherencia las tramas en muchos guiones de Hollywood, sobre todo en *thrillers* y policiales, una tendencia que se abre paso en los años 90 y 2000 y que pocas veces ocurría antes. En los guiones anteriores, los finales podían ser conciliatorios, reaccionarios o previsibles, pero casi siempre «cerraban».

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 238 9/5/11 3:04 PM

En este punto, vale la pena distinguir entre el *desprecio* por la trama y el *abandono* de ella: cada uno implica algo distinto. Creo que el primero se debe a la falta de preocupación o de trabajo, mientras que el segundo es un recurso experimental, o al menos significativo. En la obra de César Aira no queda claro si se acude al abandono de la trama por real convicción estética o porque se «desprecia» (como la zorra a las uvas) la capacidad de imaginar finales, ya que no se la posee.

Abandonar la trama de nuestra propia Historia

Más allá de los juicios de valor que despierten, respectivamente, el abandono de la trama o el desprecio por ésta, ambas cosas pueden leerse en relación con el mismo ideologema que pulula en el Orden de Clases globalizado y tiene que ver con la renuncia a la esperanza de que la Historia sea algo inteligible. El desprecio a la trama expresaría esto desde un lugar conformista e indiferente, como si la industria cultural decidiera abandonar la exigencia de antaño de que los hechos se encadenen de modo coherente, porque ésa ya no es una expectativa del público consumidor (como si ese apático y resignado público ni siquiera aspirara ya a conciliaciones tranquilizadoras); el abandono de la trama, en cambio, sería una exhibición crispada y provocativa contra ese desinterés de la industria cultural, un modo de sacudir al público, como si le dijeran «¿así que ustedes renunciaron a hacerse cargo de causas y consecuencias? ¿Así que ya ni siquiera aspiran a un relato que rehaga alguna totalidad, ya que ustedes son incapaces de generarlo solos? Muy bien, entonces acá les devolvemos esa misma lógica pero llevada a la hipérbole, evidenciada hasta lo exasperante, háganse cargo».

Cuando César Aira abandona la trama no entabla discusiones significativas, más bien muestra, concuerdo con Sarlo, un «cansancio» de ella; pero a lo mejor, como decía, esto sólo se debe a que no se le ocurre cómo culminarla, o no tiene ganas de pensarlo. Si examino los desenlaces de sus novelas, no encuentro ejemplos que demuestren que es capaz de llevar las peripecias hasta un final intenso y de cierre. Entonces se puede suponer que el «abandono de la trama» es un recurso grotesco y artificioso que vino en su auxilio para solucionar una falencia. Una vez más, disiento con Sarlo, quien afirma que «el abandono de la trama […] refuta la pericia formal, una vez que se ha mostrado que puede ejercérsela». ¿Cree Sarlo que porque alguien puede *empezar una trama* ya demostró que es capaz de cerrarla? Éste es el tipo de observación que sólo puede hacer quien nunca escribió ficción y entonces no se encontró con el duro desafío de *imaginar* finales, de cerrar un argumento de modo coherente y significativo. Las obras de Aira muestran, sí, que son capaces de empezar a construir uno, pero esta habilidad no supone más que una parte del trabajo del escritor.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 239 9/5/11 3:04 PM

Observado en el marco de la industria cultural moderna y postmoderna, el abandono de la trama de las novelas de Aira, más que una innovación, recoge algo de «la moda» narrativa de la postmodernidad, moda bastante comprensible porque expresa significaciones que son parte del aire ideológico, del sentido común de estos tiempos oscuros. Sin embargo los resultados más interesantes del abandono de la trama en la literatura argentina no los obtuvo Aira, como dijimos, sino algunos escritores que lo leyeron o simplemente respiraron el clima de su presente.

Uno de los más recientes y magníficos efectos «buenos» del abandono de la trama que instauró Aira es la novela *Los topos*, de Félix Bruzzone.[30] Pero Bruzzone hace un abandono de la trama apenas aparente, porque aunque produce los efectos y los climas delirantes típicos del recurso, ahora encubre una estructura cuidadosamente cerrada, esférica, de tremenda expresividad: el protagonista, hijo de desaparecidos, cuya vida se ha entregado a lo largo del libro a los vaivenes más absurdos, sádicos y a primera vista innecesarios, o ni casuales, de una historia llena de movimiento y peripecia, llega a un puerto final y ahí se queda, y ahí termina el libro. El personaje encuentra su refugio, su calma y su amor cuando se deja secuestrar, humillar, torturar y amar por un hombre mayor en quien él y la trama alucinan a su padre (guerrillero desaparecido que fue traidor, agente doble, y entregó a su madre y a otros compañeros). *Los topos* es, hasta el momento (y que yo conozca), uno de los mejores y más intensos resultados del «abandono de la trama», porque además de trabajarlo hasta el paroxismo, lo supera al elaborar una *Gestalt* siniestramente conclusa con los procedimientos del delirio aparentemente caótico.

Sarlo tiene razón cuando dice que las ficciones donde se «abandona la trama» no suscriben «un principio teleológico cualquiera de que las cosas conducen a alguna parte». En literatura, la potencia del recurso radica en la discusión con ese principio, sólo si realmente interpela a un lector que tiene la certeza de la teleología por un lado, y de la motivación causal por el otro, es decir: de que la historia marcha en alguna dirección cognoscible y de que alguna forma de razón permite prever la lógica de causas y efectos, sin que el azar interfiera en grado excesivo. Pero semejante interpelación no es ahistórica, el recurso no significa lo mismo para quien lee en plena modernidad o para quien lo hace en la década del 90, o en el siglo XXI. Tampoco para quien escribe. Impugnar la confianza en lo teleológico o subrayar el disparatado azar no son, a fines del valor estético, cosas buenas o malas en sí mismas. Ningún procedimiento es bueno o malo en abstracto.

Dijimos que la literatura es valiosa y tiene vigencia en la medida en que interpela, pone en crisis significaciones petrificadas. La pregunta debería ser entonces cómo percibe este recurso el público de *Ubú Rey* cuando asiste a la

[30] Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires, Mondadori, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 240 9/5/11 3:04 PM

obra de Alfred Jarry en 1896, y cómo lo perciben los lectores de Aira en los albores del siglo XXI, o los televidentes de *La vaca y el pollito* en los años 90. ¿Siempre, de un modo esencial, eterno, significa lo mismo? De hecho, como vimos, en esos dibujos animados infantiles (observados con placer por gente de todas las edades) el abandono de la trama se ha vuelto un lugar común alegre y festivo que sumerge a los televidentes en la plena conciencia de que todo es signo, pura ficción y procedimiento. Y esto ya no desestabiliza, al contrario. Sería interesante preguntarse por qué.

¿Qué significaciones puso en juego el abandono de la trama en la modernidad? En general era un gesto tan impertinente como juguetón, un «viva la Pepa» ficcional y vitalista. Su fuerza radicaba en decepcionar de pronto tanta confianza en la racionalidad de la Historia, en que la causalidad era lo que enhebraba siempre los hechos (ideas de algún modo compartidas por izquierda y derecha). Cuando, algunas décadas más tarde, en pleno auge del cine político, Roman Polanski filma ese disparate erótico-lúdico que fue *¿Qué?*, su humor y su delirante sucesión de hechos no podía dejar de leerse en irónica discusión con, por ejemplo, la solemnidad de cierto cine francés politizado.[31]

Pero el pensamiento crítico hegemónico en ese tiempo estaba convencido de que, para bien o para mal, el futuro marchaba racionalmente hacia el socialismo; conducir al lector o espectador por un relato aparentemente coherente para soltarle la mano era obligarlo a tambalear en sus convicciones. En la década del 90, en cambio, el pensamiento hegemónico cree que la historia no es racional y nada puede hacerse para transformar el mundo y mejorarlo, cualquier intento de encontrar en los hechos una ilación comprensible se ridiculiza, es ingenuo. Se ha visto el derrumbe del socialismo y el planeta entero fue globalizado por el capitalismo salvaje, que los argentinos disfrutamos en su fiesta fugaz. Los intelectuales, viajando a Europa y comprando por monedas el aristocrático té Lapsang Sauchong en los supermercados del barrio, o libros de Anagrama en las librerías; los humildes, comprando electrodomésticos que ni soñaban poseer, a plazo fijo; los incultos de clase media o alta, vaciando los *shopping malls* en Miami. En la Argentina (y en otros países de Latinoamérica), beneficios como éstos llegaron para todos sobre los cadáveres de decenas de miles de militantes y la derrota de algunas generaciones. El discurso de la euforia y el bienestar capitalista se instaló con todas las letras en algunos sectores; en otros más intelectuales tuvo su expresión vergonzante en la fascinación por los planteos de Baudrillard, interesantes para reflexionar, pero que se repetían sin espíritu crítico.[32] Como escribí en el año 2006, el auge, en el mundo académico

[31] En cuanto a las críticas que pueden hacerse por el sexismo de *¿Qué?*, sería conveniente recordar que el papel de las mujeres en el cine político era más o menos el mismo, aunque (algo) más disimulado. Vergonzante o explícito, el sexismo atraviesa la mayor parte de la producción artística autoconsiderada revolucionaria de los años 60 y 70.

[32] Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1993.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 241 9/5/11 3:04 PM

argentino, de la propuesta de Baudrillard acerca del «desvanecimiento de la historia y la huelga de los acontecimientos» se correspondía exactamente con el *statu quo* político de los años 90:

> Por empezar, estábamos en un mundo donde la realidad ya no existía porque todo ocurría en el simulacro televisivo. ¿Acaso los muertos de la guerra del Golfo fueron reales? Tal vez eso sea cierto para los tontos irakíes que cayeron bajo las bombas y nunca leyeron filosofía, jamás para la avezada sagacidad del filósofo, que sabe que la TV a todo lo vuelve simulacro. Mientras subrayaba con inteligencia el poder conformador de la realidad de los medios masivos (concepto por otra parte que ya había formulado McLuhan),[33] Baudrillard borraba tranquilizadoramente la dimensión donde la realidad es horror, pero sobre todo conflicto, enfrentamiento, injusticia, e instaba a los intelectuales a sentarse en el sillón de sus casas y fruncir el ceño con distancia irónica mientras estudiaban la pantalla de TV, aliviados en el fondo porque nada quedaba ya por hacer, las revoluciones se habían terminado y nadie nos pediría, como en otras épocas molestas, que tomáramos partido. Podíamos explicar que la realidad ya no existía más y escribir libros que en vez de dolores de cabeza, riesgo o cárcel dieran solamente poder simbólico, viajes pagos por las universidades del mundo y muchas páginas con nuestro nombre en Internet.[34]

En este contexto, el abandono de la trama y su falta de fe en el progreso de la Historia, más que una alteración de las convicciones de los lectores es una confirmación del *statu quo*. Aunque en otro sentido, probablemente el abandono de la trama también haya liberado y aliviado a las generaciones de postdictadura de una obligación que otro *statu quo* más acotado había impuesto durante muchos años: el del canon literario, donde lo políticamente correcto fue hegemonizado por la izquierda. Porque si bien el mundo de fines de los años 80 marchaba claramente hacia otro lado, el viejo canon reclamaba sus antiguos derechos (como vimos en un capítulo anterior, por ejemplo en las declaraciones indignadas de Viñas contra la nueva narrativa que está surgiendo en los 90). La impronta y el prestigio de la izquierda en la cultura, más la culpa por una generación malograda y derrotada con sangre, construían un clima donde un recurso como el abandono de la trama —que es también un modo de semiotizar la derrota que muchos no querían asumir— se volvía definitivamente transgresor.

[33] Por ejemplo en McLuhan, Marshall. *Contraexplosión*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

[34] Drucaroff, Elsa. «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 242 9/5/11 3:04 PM

Aira o la ruptura que se echó a dormir

En este clima de reciente democracia se publican las novelas de César Aira, con argumentos que, incluso si no se abandonan al final, siempre decepcionan al lector respecto de algún verosímil realista que a veces propusieron al comienzo. No inauguran el abandono de la trama pero sí lo introducen con fuerza en la Argentina de los años 90 y tienen una inmensa influencia en los escritores que intento estudiar. Ya a fines de los 80 Aira seducía a los narradores entonces muy jóvenes, nucleados alrededor de la revista *Babel*, por su incitación festiva a aliviarse de teleologías.

Como dije, encuentro la obra de César Aira reiterativa y trivial. La novedad de sus primeros libros marca evidentemente un quiebre pero hace más de treinta años que su obra da la misma discusión estética y hace veinte que ésta ya no es ni siquiera una discusión, ni significa riesgo alguno. Al contrario, se corresponde con la estética «oficial» de la crítica académica, que sigue execrando la «ingenuidad» del realismo y de los verosímiles consistentes, como si esto fuera aún una novedad (y no una rutina en la industria televisiva), se burla del «compromiso» político, las certezas teleológicas, la causalidad, y hasta desprecia la profundidad psicológica en la construcción de personajes, considerándola otra ingenuidad de quien olvida que, en definitiva, todo es artificio lingüístico y los personajes no son personas. La literatura de César Aira hoy es modélica; lo demuestra, precisamente, que la prestigiosa y reconocida Beatriz Sarlo a menudo esgrima a este «maestro» para mostrar cómo los «malos» escritores deberían escribir.

Por eso, a lo mejor un gesto hoy más alternativo sea defender la coherencia en la trama. No es casual que haya una tendencia a adoptarla por parte de escritores más jóvenes. Personalmente, pienso que los recursos deben analizarse en cada uso, no son buenos o malos en sí: hay abandonos de trama que nada tienen de triviales, hay argumentos consistentes previsibles o superficiales, hay realismo trillado y realismo cargado de interrogantes, etc. Pero es evidente que tanto mandato de los especialistas por el abandono de la trama genera reacciones críticas inteligentes en los escritores que tienen pensamiento propio. En uno de sus artículos, Gonzalo Garcés defiende la coherencia argumental. Se pregunta si no hay en los escritores argentinos una tendencia a lo que llama «la mala conciencia», que no pasa por la culpa sino por «fundar su identidad» en el autodesprecio, en un forzamiento, una especie de lucha contra lo que se es para fingir algo que no se es, una especie de pulsión que se vuelve contra sí misma: «es este arte de ser enemigo de sí mismo lo que los argentinos identifican como sofisticación», dice. Y relaciona esta pulsión de autorrechazo con el tema que nos ocupa:

> En cuanto a César Aira, paradigma de desenfado posmoderno, existe un malentendido. Porque sus novelas son artefactos que parecen enloquecer

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 243 9/5/11 3:04 PM

> entre las manos del lector, porque sus argumentos son disparatados, porque juega con los clichés y las convenciones, se lo asocia con cierto soplo de libertad. Y en varios sentidos lo es. Pero conoce mal a Aira quien ignora hasta qué punto sus libros, ese «simulacro de actividad» según el propio autor, son un obstinado acto de resistencia contra el principio mismo de la narración, una negativa a involucrarse en el juego del arte. Son, en este sentido, una ascesis: violencia infligida por Aira sobre sí mismo, sobre el narrador que esencialmente es.[35]

Garcés pone en relación esta violencia sobre sí con hechos políticos que muestran los sueños de grandeza argentinos y la consiguiente facilidad con que nuestra sociedad hace violencia contra sus percepciones, embarcándose una y otra vez en ilusiones inconcebibles, como el menemismo o Malvinas. Y en otro artículo afirma que, pese a «la afinidad que existe entre el orden de la narración literaria y el orden de los poderes dominantes», el gesto realmente revulsivo no pasa por la destrucción de una trama:

> «Toda obra es una violación, por su simple masa», escribió Elías Canetti. Y lo escribió aterrado. Pero, si ponemos un momento entre paréntesis ese horror, la frase de Canetti pone de manifiesto algo que los que se proponen usar la literatura como martillo podrían tener en cuenta: que el acto de violencia, el verdadero, no consiste en demoler, sino en construir la narración. Claro que una narración más compleja y convincente que la oficial […].[36]

La obra de Aira no está sólo a tono con la obediencia al mundo académico (y no con lo revulsivo) sino con la sociedad derrotada y descompuesta en la que se ofrece a la lectura, aunque la adhesión bastante incondicional que obtenía entre los jóvenes (comprensible en los primeros tiempos) parece haber entrado felizmente en conflicto. La polémica puede verse en Internet. Por ejemplo en el blog «La lectora provisoria», que escribe Quintín.[37] Entre los muy diferentes doscientos dieciocho comentarios al post de Quintín «El proyecto Aira», a veces encendidos, a favor o en contra, un anónimo Cosme inventa este diálogo irónico, en el que el lector «airano» utiliza exclusivamente citas textuales del propio César Aira sobre sí mismo y la literatura:

[35] Garcés, Gonzalo. «Lo que nos separa», diario *El País*, Madrid, 13/9/2008.

[36] Garcés, Gonzalo. «La otra violencia», *op. cit.*

[37] «La lectora provisoria» (www.lalectoraprovisoria.wordpress.com) es un blog sobre literatura donde se han desarrollado muchos debates. Es muy leído por el campo literario argentino, especialmente entre la gente más joven. Lo dirigen Quintín y Flavia de la Fuente, y colaboran Gabriela y Mariana Ventureira, Alicia Leloutre y Javier Legris.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 244 9/5/11 3:04 PM

DETRACTOR: Las novelas de Aira son tonterías.
AIRANO: Al contrario, Aira es el más grande escritor argentino.
DETRACTOR: Bueno, cíteme una novela, una página, una frase de Aira que lo demuestre.
AIRANO: Ah, pero es que no importan las novelas, importa el proyecto.
DETRACTOR: Pero cómo podemos conocer el proyecto, si no es por las novelas.
AIRANO: Ah, es que el arte consiste en la invención de procedimientos.
DETRACTOR: Pero cómo podemos apreciar las cualidades de un procedimiento si no es por el resultado.
AIRANO: No, porque si el arte fuera el resultado, entonces el arte ya existiría y no habría nada más que hacer.
DETRACTOR: Pero «arte» no remite a un objeto definido. Que exista un objeto artístico no quiere decir que no pueda existir una infinidad de objetos radicalmente diferentes entre sí, pero que también son «arte», y buen arte.
AIRANO: Ah, es que lo «bueno» es lo que corresponde a los criterios estéticos establecidos. El arte nunca puede responder a eso.
DETRACTOR: De nuevo: «bueno» no corresponde a un objeto o una cualidad definida. Yo puedo encontrar buena una cantata de Bach o una obra absolutamente radical y novedosa. El *Ulises* de Joyce, la música atonal de Schönberg o los rombos de Mondrian tuvieron admiradores contemporáneos.
AIRANO: Usted está siendo racional, y el arte no tiene nada que ver con la razón.
DETRACTOR: Y lo que usted quiere es que yo cambie la razón por las ideas que a usted le da la gana enchufarme.
AIRANO: Usted se irrita. Eso demuestra que Aira es el más grande escritor argentino.[38]

Las novelas de César Aira hoy expresan la resignación de una sociedad que abandonó la trama de su propia historia, rendida por una masacre con treinta mil desaparecidos, la decepción con el alfonsinismo, más de la mitad de sus compatriotas arrojados debajo de la línea de pobreza por las políticas neoliberales. Como dice Alejandro Horowicz:

> Si algo produjo el menemismo fue cataratas de lugares comunes, trivialidad enajenada por la estabilización de la derrota del campo popular y la falta de horizonte nacional del bloque dominante, sin que las clases subalternas arrimaran otro abordaje. El menemismo, ésa es nuestra tesis, constituye el programa de una clase dominante que no es una clase dirigente, me-

[38] En http://www.lalectoraprovisoria.com.ar/?cat=109

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 245 9/5/11 3:04 PM

diante la sustitución de un proyecto colectivo por la naturalización de la decadencia ininterrumpida. Naturalización que opera a través de la reproducción ampliada de una mayoría amorfa, requerida para el sometimiento automático al *dictat* del mercado mundial, mediante la renuncia a la política como herramienta de transformación compartida. Es decir, la política queda reducida a la administración de lo dado.[39]

La intelectual orgánica de una clase dominante que no existe

César Aira sigue escribiendo novelas en las que también, apenas, «se administra lo dado»: el presente no es una fuente de conflictos e interrogantes sino un material más por representar. Por ejemplo, en *La villa*, la marginalidad y el hambre que trajo el modelo económico de Menem y Cavallo simplemente se incorporan a su máquina narrativa que todo lo trivializa, todo lo festeja moderadamente y va registrando las novedades. *La villa* registra el auge de los cartoneros, *La guerra de los gimnasios*, el del gimnasio en los años 90, y así. Todo aparece en su obra de un modo sólo aparentemente «etnográfico» y no «interpretativo» (para citar la «disyunción» de Sarlo), porque es obvio que la alegre renuencia aireana a la interpretación es ella misma una interpretación profundamente cínica. Pero no es el cinismo literariamente productivo sino uno solapado; no es el que, exhibido, proclamado desfachatadamente, como en la magnífica obra de Fogwill, se vuelve una bofetada al corazón hipócrita de la sociedad.

En este sentido, es significativo que Sarlo invalide la literatura cínica de Cucurto, donde habla un «negro» escritor que representa a los suyos desde la insolencia (los pobres son autoafirmativos, burlones), y en cambio festeje a los pobres literarios de Aira en *La villa* o *Las noches de Flores*, donde se construyen desde el lugar común y un estereotipo que ni siquiera es psicológico, simplemente nominal. Aira despoja a los pobres de más cosas de las que ya han sido despojados por una sociedad dividida en clases: de psicología, historicidad y conflicto social. Y en ese sentido su efecto hacia el lector, que probablemente pertenece a otra clase, es conciliador, tranquilizante. Aira es modélico hasta en eso: en tiempos en que los medios de comunicación demonizan la pobreza y la sociedad argentina alucina a los desposeídos como amenaza fundamental, él presenta pobres sin espesor, los pobres neutralizados, sin psicología, sin impulsos brutales, que desearía el miedo.[40]

[39] Horowicz, Alejandro. *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*, *op. cit.*

[40] Estas observaciones sobre los pobres en Aira surgieron de algunas charlas con Gonzalo Garcés.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 246 9/5/11 3:04 PM

Retomemos: lo que discuto de Aira no es el abandono de la trama ni el registro sin aparente interpretación, sino la orientación celebratoria y voluntariamente tonta de su escritura, donde leemos que no es glamoroso poner mala cara ahora que podemos tomar champagne sin que el compromiso social nos moleste, mientras el *Titanic* continúa su descenso al fondo de 2001, y a lo mejor más abajo todavía.

En las nuevas generaciones hay escritores y escritoras que retomaron estos recursos pero varios hicieron con eso algo notable y nuevo: lo utilizaron con desazón, para entender y criticar su propio tiempo. Abrevaron en Aira libertades, se desprendieron del peso solemne de la narrativa «comprometida» pero no renunciaron a la lucidez rabiosa, doliente, sarcástica. A veces abandonan la trama a su suerte tan absurda como desolada, por momentos siniestra, denunciando que del terrible mundo en que los pusieron sus padres no se puede esperar lógica alguna; sus relatos son desgarrados; su desesperanza es sabia y triste; no es la fiesta porque todo está hundido y ya no tenemos que ser escritores revolucionarios a los que se les aplica desaparición, tortura y muerte.

Con una insensibilidad social que asombra (porque además es propia de una clase social a la que ella no pertenece), Beatriz Sarlo celebra la frivolidad de Aira; la describe muy bien, hay que reconocerlo. En este punto mi disenso no pasa por su diagnóstico de lectura sino por las presuposiciones políticas profundamente reaccionarias que su lectura deja leer:

> En *La villa* y *Las noches de Flores* de Aira, la imaginación etnográfica reconstruye el presente más coyuntural, es decir: no la miseria o la cultura juvenil sino los cartoneros y el *delivery*, las formas que el presente trae como novedad, las tácticas de moda de la supervivencia penosa. El presente corto, la instantaneidad, es el tiempo de referencia […]. Son las novelas-crónicas de Aira, un escritor que parece alejado de este género, y sin embargo recorre espacios sociales (*Yo era una chica moderna* es otro ejemplo, de otro espacio y sus berretines) con una levedad graciosa que lo separa de la vocación demostrativa y, en el fondo, pedagógica que tuvo la crónica. Aira tiene la perfecta distancia del *dandy* literario, que encuentra chistosa o amena toda variación del presente, sencillamente porque, primero, es una variación y, segundo, se trata del presente.
>
> Ambas novelas se socavan a sí mismas en los tercios finales desmintiendo su etnografía. Allí, como es habitual en Aira, la trama se deshace, porque pega un giro, cambia de registro y va hacia otra parte como si fuera abandonada a un movimiento imprevisible. Como una elegante víctima del tedio, el narrador pierde súbitamente el interés por aquel objeto que lo había interesado en un principio.[41]

[41] El destacado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 247 9/5/11 3:04 PM

El cinismo de estas observaciones es menos asombroso que la impunidad con que Beatriz Sarlo puede exhibirlo. En su elogio de Aira, sus valoraciones ni siquiera intentan disimular los valores de clase. Sin vergüenza habla de «tácticas de moda» entre los pobres. «Modas» como escarbar basura, una simpática costumbre de esa gente tan distinta. Entre las chicas de clase media y alta impera el *strapless* veraniego, entre los que sobreviven penosamente, la onda es trabajar entre residuos con los hijos pequeños y el marido, hurgando en esa basura que las mucamas (de casas como la de Sarlo o la mía) abandonan por las noches en la vereda. Sarlo dice que Aira mira estas «tácticas de moda de la supervivencia penosa» con «la perfecta distancia del *dandy* literario», encontrando «chistosos o amenos» a esos nuevos «berretines» de los nuevos «espacios sociales» que vendrían a ser los cartoneros, o los jóvenes que hacen del *delivery* y otros trabajos basura un modo de subsistencia (el *delivery* es uno de los espacios del mercado laboral donde la explotación, la inseguridad y el índice de muertes por accidentes de tránsito son especialmente brutales). El *dandy* Aira encuentra «chistosos» y «amenos» a estos pintorescos personajes del presente, simplemente porque «son variación y son presente», así de divertido.[42] Y de este modo, parece, es un artista sensible a su tiempo.

Con Aira, insinúa Sarlo, podríamos aplaudir a nuestro nuevo Lucio V. Mansilla y sus neoetnografías postmodernas. El problema es que don Lucio V. perteneció a una clase social dominante de dirigentes y estadistas que se ocuparon de imaginar y construir un país (injusto, sí, pero al menos imaginado y construido con algún proyecto). En cambio, César Aira y Beatriz Sarlo no pertenecen a esa clase social y además hoy esa clase abandonó cualquier interés en cultivar su imaginación, pensar planes para la nación y ser estadistas: más que entregar su vida a la política o prepararse culturalmente para ser capaces de construir el país donde hacer negocios (pero país al fin), como hicieron tantos escritores argentinos aristocráticos de los albores de la modernidad, la clase dominante hoy no se preocupa si destruye la Argentina, prefiere hacer lobby para garantizar sus ganancias individuales, ajenas incluso al más reaccionario proyecto colectivo. Completamente indiferente a la nación y su futuro, se encierra en sus countries cuando no está tomando sol en el Caribe o comprando en Miami, se ocupa de cobrar sus rentas financieras atadas a la deuda externa o al monocultivo sojero, o de hacer deportes y cirugías para tener cuerpos aptos para fotografiarse en la revista *Caras*. No leen, por cierto, ni a César Aira ni a Beatriz Sarlo; ni siquiera leen a los de su origen —a Bioy Casares, a Silvina Ocampo, al propio Lucio V.—. Y mucho menos escriben. En cambio, nuestra fascinada crítica y su «*dandy* literario» están sumergidos en la más vulgar clase media, sin rentas, ni country, ni influencia real en los políticos argentinos (que hace mucho también que no leen). Pero parece que jugar a leer *dandies*, o a serlo, consuela a Sarlo (o a Aira).

[42] *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 248 9/5/11 3:04 PM

Es un placer disfrutar de esa mirada etnográfica y chistosa. Sarlo, particularmente, se consuela gozando la lectura de Aira, tal vez eso le permita alucinar que pertenece a una clase a la que no perteneció nunca, y que por otra parte ya no existe del modo en que ella tanto valora. A falta del otro capital, ella tiene su glamoroso capital simbólico para «entender» a Aira, posee su comprensión *cool*, adecuada a los nuevos tiempos, y sonríe con los graciosos y amenos cartoneros de *La villa*, ya que sonreír en las calles de Montmartre por lo graciosos y amenos que son los *clochards*, viviendo medio año en París como las viejas y buenas familias, cuesta una suma de euros a los que ni ella ni la mayoría de los intelectuales argentinos podemos acceder fácilmente.

Representaciones de lo social: esas raras novelas luckacsianas nuevas

Sarlo generaliza: «la novela» ha cambiado. La transformación habría ocurrido entre la modernidad y hoy:

> La novela fue el género de lo social y de la intimidad, que mantenían un tenso pero obligatorio pacto de necesidad. Ese pacto ya no tiene el sentido que tuvo, incluso ya no hay pacto explícito, sino solamente uso de materiales de uno y otro lado.

Una vez más, formula una dicotomía, pero las dicotomías son siempre demasiado fáciles para ser explicativas: lo «social» versus lo «íntimo». Antes de que el feminismo viniera a llamar la atención sobre la brutal dimensión político-social que atraviesa la intimidad, esta oposición estaba naturalizada y se aceptaba sin cuestionamientos. Se puede apreciar a menudo en la crítica de izquierda de la Argentina de los años 60/70, por ejemplo en los análisis de David Viñas y de la propia Sarlo. Pero en 2005, ella continúa mirando desde esa perspectiva antes hegemónica, que proviene, sobre todo, de las notables ideas de Lukács sobre la novela.[43] Aunque también diluye

[43] En la teoría de Lukács, la novela objetiva un entorno, una realidad social, al construir una totalidad internamente tensa en la que el héroe y su intimidad están en oposición al mundo. Los individuos tienen una relación conflictiva con lo que los rodea, cada vida humana es una parte autónoma que se opone a un todo del cual es relativamente independiente y con el cual está también inevitablemente vinculada, porque su existencia sólo adquiere sentido respecto de él. La novela representa estas vidas con toda su tensión, totalizándolas simultáneamente. «La forma biográfica realiza para la novela la superación de la mala infinitud: por una parte, con la novela se limita la extensión del mundo mediante el alcance de las vivencias posibles de un protagonista, y la masa de sus datos se organiza por la orientación que toma el camino de ese personaje hacia el descubrimiento del sentido de la vida en el autoconocimiento; por otra parte, la masa discreta y heterogénea de hombres aislados, formaciones ajenas al sentido y acaeceres

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 249 9/5/11 3:04 PM

un poco la dicotomía al referirse, siguiendo a Lukács, a un «pacto» entre ambas dimensiones.

Un «pacto» «tenso pero obligatorio», escribe; sin embargo esa «tensión» tiene una intención política interesada: sólo existe cuando la perspectiva es masculina. Es desde esa perspectiva interesada que parece que los grandes temas, las grandes causas políticas, los grandes compromisos e ideales están afuera del hogar; se sostiene así la ilusión de que en el territorio de los afectos familiares o los sentimientos más recónditos y personales no circulan ni causas trascendentes, ni mucho menos injusticias, opresiones y humillaciones que tengan raíces sociales y merezcan, por eso, también, un compromiso político de parte de los varones y las mujeres que conviven en sus hogares. Para decirlo rápido: nada que obligue al militante a lavar los platos, al idealista a no humillar a su mujer, al solidario con los trabajadores a servir la comida de él y de sus hijos.

En el adjetivo «tenso» están los ecos de una antigua oposición entre lo «social» y lo «íntimo» que precisa que lo íntimo sea una nimiedad al lado de las grandes tareas del «(gran) hombre». Esa oposición permitía que un «gran luchador» por el proletariado no registrara contradicción alguna cuando supeditaba cualquier necesidad afectiva de su núcleo familiar a su deber político, sin percibir que con sus decisiones unilaterales, aunque fueran en nombre de causas justas, decidía tiránicamente el destino de su mujer y su prole y no era menos déspota que los déspotas que combatía afuera.[44]

Sarlo observa desde la dicotomía íntimo-social y no percibe la inmensa novedad de la mayoría de la NNA: cuestionar espontáneamente esa oposición, no sólo en narrativa escrita por mujeres (más fácilmente sensibles, por experiencia vital, a registrar el poder político que se juega en lo doméstico), sino en narrativa masculina. Muchos escritores varones nuevos demuestran sensibilidad hacia la política de lo íntimo, entienden profundamente el lado social de lo doméstico, y más adelante voy a mostrarlo. Ahora doy apenas

---

no menos carentes de él, cobran una articulación unitaria por la referencia de cada elemento singular a la figura central y al problema vital materializado por el curso de la vida de ésta.» Lukács, Georg. *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985.

[44] En otros lugares trabajé con estos ecos vulgarizados de la (bastante más sutil) idea lukacsiana de la novela, y el sexismo más o menos explícito que aparece junto al lugar común de la oposición entre lo íntimo-social. Véase Drucaroff, Elsa. «Mujeres que escriben sobre ellas mismas. Literatura y subjetividad», *Actas de las VII Jornadas Nacionales de Historia de las mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de género*, 2003. CD. ISBN 987-9381-29-7. El mismo trabajo puede consultarse en «Mujeres que escriben sobre ellas mismas», *Lean, che. Políticas culturales y crítica de la cultura*. Publicación del Grupo de Investigación Teoría y Crítica de la Cultura. Departamentos de Letras y Ciencias Sociales - Facultad de Humanidades - UNMdeP, IV, 7, verano 2005. Este lugar común funciona, por ejemplo, en muchas de las no obstante inteligentes lecturas que hace David Viñas en su gran clásico *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 250 9/5/11 3:04 PM

un ejemplo bien explícito de esta espontánea y la mayor parte de las veces consciente tendencia, como cuando el joven narrador de *Una vez Argentina* (una novela de Neuman) dice:

> Socialista hecho a sí mismo, Martín Casaretto promovió con verdadero entusiasmo un buen número de actividades comunitarias, organizó cursos de alfabetización y talleres barriales, fundó una biblioteca, militó en agrupaciones marxistas, redactó manifiestos, defendió la causa obrera tanto en los buenos como en los malos momentos. Hombre respetado por sus compañeros, que no dejaban de elogiar su entrega política, su talento […], mi bisabuelo Martín Casaretto fue sin embargo leal a la tradición del prócer proletario que olvida hacer justicia dentro de su propia casa. […] Lo cierto, sin embargo, es que todas las noches mi bisabuela Juliette debía lavarle los pies sin rechistar a su marido socialista.

Sarlo entiende que el «pacto» es obligatorio, que la novela necesita de lo íntimo y privado para reflexionar sobre la sociedad, y en ese sentido, supera en cierto sentido la dicotomía. Personalmente, sin embargo, prefiero hablar de «cruce» y no de «pacto», porque me parece confuso sostener que la relación literaria entre dos dimensiones que desde luego no se oponen —pero el capitalismo ha separado y el Orden de Géneros, aprovechando la separación, presenta engañosamente como antagónicas— se funda en un pacto, una suerte de voluntad consensuada de entrecruzarse. No es necesario ningún acuerdo para que, mientras se representa lo íntimo, se semioticen también lo social, y el poder que allí está operando. Es cierto que alguna literatura se ocupa conscientemente de interpretar o reflexionar sobre este vínculo, pero «uno» no habla del «otro» como una entidad metaforiza a la otra, irreductible a ella, sino que lo íntimo es parte específica de lo social; lo público y lo íntimo son dimensiones que nuestra cultura escinde para ocultar y permitir la opresión política en el ámbito privado.

No estoy diciendo nada nuevo para los enfoques de género pero hasta donde yo sé, Sarlo nunca ha manifestado particular interés por los aportes feministas a la teoría literaria. De todos modos, hay que admitir que en su citado párrafo la dicotomía se afirma con vacilación, por momentos se sostiene sólo formalmente, ya porque este «pacto» la contamina de hecho, ya porque se habla líneas más abajo de «lenguajes sociales, que remitían a intimidades también sociales».

Es cierto que la novela es un género privilegiado para mostrar cómo lo íntimo está atravesado por relaciones de poder y cómo la política pública contamina el espacio político privado. Cuando ese cruce se volvió consciente y programático (lo que Sarlo llama «pacto explícito») nacieron el realismo y el naturalismo primero, y críticos como Lukács, después; lo que no supone que el cruce no pueda leerse siempre de algún modo (sea o no programa)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 251 9/5/11 3:04 PM

en todas las ficciones, y que, aunque el auge del realismo y el naturalismo terminó hace más de un siglo, se hayan escrito y se sigan escribiendo novelas donde el «pacto» consciente se sostiene, aunque Sarlo decrete que se ha terminado.

Lo determina con temeraria certeza, y a partir sólo de dos novelas (*Nadie alzaba la voz*, de Paula Wajsman, y *¿Vos me querés a mí?*, de Romina Paula) que por otra parte lejos están a mi juicio de poder leerse como ella propone. De eso me ocuparé más adelante; por ahora, quiero subrayar que, al contrario de lo que ella afirma, una parte muy importante de novelas argentinas de las generaciones de postdictadura son el producto (a veces excelente) del cruce de lo íntimo-público y sus complejos conflictos políticos de clase y de género, y que esto es a veces, incluso, un programa explícito. Me limito a mostrarlo, sólo para abreviar, en unos pocos títulos:

Hay novelas de la NNA que apelan a las formas que impuso el realismo decimonónico, aunque, como he señalado, es difícil que hoy retomen esa estética sin una perspectiva crítica que la reformule. En ese sentido,

> Con importantes excepciones, la estética predominante [de la NNA] 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. […] 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.[45]

En las escrituras tan distintas de Pablo Ramos, Carlos Gamerro, Mariana Enriquez, Alejandra Laurencich, Romina Doval, Hernán Ronsino, Marcos Herrera, Germán Maggiori, Claudio Zeiger y otros podemos ver algo parecido al realismo social (al menos en superficie, y en Gamerro sólo por momentos).[46] Pero se trata cada vez de realismos sumamente diferentes.

De algunos de ellos hablo más adelante. De Gamerro y su antirrealista «realismo agujereado» ya me ocupé con cierto detalle en otra parte.[47] La mayor parte de las veces la NNA que retoma elementos de la escuela realista busca caminos que simultáneamente la discuten, la quiebran, la agujerean, lo que no les impide proponer una reflexión consciente sobre las relaciones entre lo íntimo y lo público en su tiempo histórico-político.

[45] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.*

[46] Enriquez, Mariana. *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé, 2004. Gamerro, Carlos, *Las Islas*, *op. cit.*; *El sueño del Señor Juez*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000; *El secreto y las voces*. Buenos Aires, Norma, 2002.

[47] En «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.* y en «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 252 9/5/11 3:04 PM

Daré seis ejemplos, aunque hay muchos: los cuentos de Alejandra Laurencich; *Delivery*, de Alejandro Parisi; *El año del desierto*, de Pedro Mairal; *Los impacientes* y *El futuro*, de Gonzalo Garcés; *Tres deseos*, de Claudio Zeiger. Todos ejemplifican estos cruces que Sarlo niega, cruces entre subjetividades y entorno sociopolítico que de ninguna manera son un simple «uso de materiales de uno y otro lado» sino activos proyectos de interpretación sobre el entorno social.

Laurencich es particularmente sagaz en la construcción de subjetividades y primeros planos, situaciones cotidianas que se inscriben con evidente conciencia política en el Orden de Clases del que tiene experiencia generacional (el del capitalismo salvaje y la crisis de 2001). En los desaforados monólogos interiores que muchas veces conforman sus cuentos vibran los conflictos sociales. Los protagonistas son víctimas de sus prejuicios, ideologías, y de los problemas económicos y las decepciones que produce el país. Pero al mismo tiempo son víctimas de su imaginación desatada, su obsesión compulsiva. Sus monólogos tiñen todo, la percepción del afuera está presa de esa oscuridad frenética de sus subjetividades dañadas. En esos casos, la escritura mira el entorno solamente desde la interioridad de los frenéticos protagonistas, y el cuento a veces es sólo su voz o, si se cuenta en tercera persona, sólo su perspectiva mental. En relatos así, Laurencich se aleja del realismo más tradicional, aunque rinda homenaje a sus mejores aspectos, pero al mismo tiempo profundiza el viejo «pacto» moderno entre lo privado y lo social. Algo más desopilante y excesiva que el Chéjov de «El beso», sociológica como quería Balzac, pero humorista y bizarra, como corresponde a una NNA que nada termina de tomarse en serio, observadora implacable del mundo femenino conformado y frustrado por los verosímiles acríticos del melodrama televisivo y las ilusiones ridículas de felicidad en familia, Laurencich escribe cuentos políticos de género y de clase que reafirman una y otra vez que la literatura sigue siendo, para las nuevas generaciones, fundamentalmente un instrumento de conocimiento, interpretación y crítica social más que una reflexión onanista sobre los signos, su opacidad y la teoría literaria del postestructuralismo francés.[48]

Escribí un trabajo extenso sobre *El año del desierto*, ahí señalo que Mairal elige una protagonista femenina también porque las biografías femeninas son privilegiadas para entender el cruce del que estamos hablando.[49] Respecto de *Delivery*, de Alejandro Parisi, podríamos apelar a la despreocupada liviandad de Beatriz Sarlo para contar su trama: la voz que narra íntegramente esta novela es de uno de esos «chistosos» «berretines» del «espacio social» de la

[48] Laurencich, Alejandra. *Coronadas de gloria*, Buenos Aires, Galerna, 2002; *Historias de mujeres oscuras*, Buenos Aires, Norma, 2007.

[49] Mairal, Pedro. *El año del desierto*, *op. cit.* Para la lectura que propongo de esta novela, véase «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 253 9/5/11 3:04 PM

«sobrevivencia penosa» y la marginalidad menemista: un muchacho muy joven, que trabaja haciendo *delivery* de empanadas en condiciones miserables antes de diciembre de 2001, nos cuenta que comienza a usar su moto para repartir cocaína y se pone en graves riesgos. Construida como un *thriller*, con un uso eficaz del suspenso y la acción, la novela está contada exclusivamente por la voz adolescente. Ese cuidadoso trabajo literario inserta un registro nuevo, una voz que antes no sonaba, por él ingresan en la literatura ciertas muletillas jóvenes, cierto vocabulario. El protagonista de *Delivery* habla con palabras propias, restringidas, directas, y a primera vista puede parecer «tonto» porque no aparenta entender los alcances de mucho de lo que está diciendo, y sin embargo una escucha sensible encuentra las marcas de que ese muchacho sabe bastante de lo que le pasa, desde un lugar profundo e intuitivo. El narrador personaje habla, cuenta en vertiginoso presente, se hace el tonto pero actúa como actúa porque sabe que no tiene futuro, que ser joven en la Argentina en los años 90 implica ser víctima de la explotación más brutal y no contar con contención de ningún adulto, y aunque intenta creer que los *dealers* son sus amigos, no termina de lograr engañarse. La poca capacidad de introspección de este narrador dialoga silenciosamente con un autor textual que, en el sutil recorte que hace de la voz de su narrador, interpreta, entiende y deja entrever lo que tácitamente va entendiendo también su personaje.[50]

Las dos novelas de Gonzalo Garcés (aunque muy diferentes, porque pertenecen a etapas distintas en la madurez del escritor) interrogan el modo en que su generación se relaciona con el entorno sociopolítico y cómo los vínculos más íntimos (la amistad y el amor adolescentes, en *Los impacientes*; el padre y el hijo adulto, en *El futuro*) están afectados por él. La corrupción menemista, la impunidad en el mundo laboral, la amorfidad de la sociedad y la política argentinas de los años 90 son el ambiente histórico con el que no quieren negociar los muy jóvenes personajes de *Los impacientes*, su novela de primera juventud, a la que se puede acusar de querer decir demasiadas cosas y abarrotarse de recursos líricos, pero nunca de pretender un simple «registro etnográfico» o de mirar con superficialidad, o carecer de interés por las relaciones entre la historia y el presente, lo «íntimo» y lo «social». En *El futuro*, el conflicto entre el padre que fue joven en los años 60/70 y el hijo del tiempo en que «se rompieron todas las promesas» (descripción *leitmotiv* en el libro) está desarrollado con una originalidad que interpela dolorosamente a los lectores de generaciones anteriores, básicamente por un hallazgo estético: la perspectiva no es nunca la del hijo sino la del padre. Miguel es un personaje complejo y desgarrado al que la escritura permite, dialógicamente, hablar con toda intensidad y libertad; pero al mismo tiempo, ese hombre está inevitablemente observado desde la nueva perspectiva del

[50] Parisi, Alejandro. *Delivery*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 254 9/5/11 3:04 PM

autor textual, que corresponde a otra época y otra generación, entonces su discurso aparece desarmado en todos los lugares comunes con los que los «gloriosos jóvenes» ya crecidos del tiempo que hoy se llama «de las utopías» suelen protegerse de la derrota. El efecto es una voz narradora notable: la de alguien que se pretende pleno y superior pero es dolorosamente vulnerable, ha sido derrotado por la Historia en lo más íntimo de sí y lo deja entrever con humor ácido y autoironía. La relación entre el autor textual y el narrador es de un dialogismo tan amoroso como implacable.[51]

Por último, *Tres deseos*, de Claudio Zeiger, también es una novela sobre la dificultad de ser joven en un tiempo como éste, y también establece un diálogo entre la propia generación y la de militancia. Es un ejemplo más de la frecuencia con que la NNA elige hacer cruces intencionales, realistas (en el sentido profundo luckacsiano) entre entorno sociopolítico e intimidad. Pero esta reflexión sobre subjetividad y política incluye particularmente, en *Tres deseos*, la política de géneros. Zeiger ha pensado a las mujeres y a los hombres no como un genérico «el hombre» sino como existencias diferentes, condicionadas por inserciones sociales muy concretas y con orientaciones sexuales que no son unívocas y que los afectan en su existencia y conciencia tanto como su lugar de clase.

En *Tres deseos* hay tres personajes muy diferentes, de distintas edades y orientaciones sexuales, pero cada uno por su camino nos lleva a pensar el mismo punto traumático: el pasado terrorífico, la dictadura. El mundo del libro muestra hasta qué punto se cumplió aquel verso premonitorio que Charly García escribía todavía bajo el gobierno militar: «todo el pasado y todo el futuro, ruina sobre ruina». En un sentido, la novela retrata eso: las ruinas. Todos se han convertido en ruinas, incluso los jóvenes, los que eran demasiado niños durante el tiempo horroroso y hasta los que nacieron después. Pero en otro sentido, en *Tres deseos* hay una dimensión utópica: las ruinas son construcciones que construyen a su vez y su trama, su apuesta por psicologías contundentes y elaboradas, perspectivas subjetivas llenas de espesor, y sobre todo su final parecieran decir que hay que vivir con eso, ver qué hacer con lo que hicieron de uno y construir con esos materiales, no con la voz ventriloquizada de un mundo derrotado. Como tantos jóvenes de la NNA, los de la novela de Zeiger vagan en el entorno sin objetivos, con sus vidas en disponibilidad para cualquier cosa (profundizaré esta mancha temática recurrente en el próximo capítulo). En confrontación con ellos se recorta el personaje de Alicia, que fue joven en los años 70 y en un invierno de plena dictadura deseó que hubiera futuro, que hubiera deseo. Podríamos leer que esa escena deseante se escribe en la novela para ponerse en confrontación con el futuro real, apático y desolador, pero simplemente el único que

[51] Garcés, Gonzalo, *Los impacientes*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 255 9/5/11 3:04 PM

existe: los jóvenes Carla y Julián, sus vidas difíciles. Sin embargo, tanto Carla como Julián buscan y a su modo propio empiezan a encontrar, sus caminos tienen valor.[52]

Creo que es evidente que el mentado «pacto» interpretativo entre la literatura y la realidad social al que remite Sarlo no se ha roto en absoluto. En el capítulo anterior subrayé cómo florece hoy el policial negro en la NNA. El solo hecho de que Carlos Gamerro, un escritor de las generaciones de postdictadura, haya elaborado este decálogo ya citado, y que en efecto tienda a aparecer en los policiales que se están escribiendo, discute en sí mismo semejante afirmación.

El «registro plano»

¿Por qué está tan segura Sarlo de que ya no existe este «pacto» entre lo íntimo y lo social? Es lícito preguntarse cuánta NNA había leído en 2006, para escribirlo con tanta firmeza. ¿«Uso de materiales de uno y otro lado»? ¿Cuáles serían esos materiales «sociales» o «íntimos» que la novela hoy usa? Sarlo tiene una respuesta: se trataría, privilegiadamente, de los modos de hablar:

> Lo que pone a la novela en relación con aquel otro mundo que antes solía ser el de su deseo de representación son los lenguajes específicos.

La crítica introduce en este punto el concepto de «registro plano». Si antes la ficción «no registraba los lenguajes sino que los trabajaba», «no se intentaba una mímesis "etnográfica" sino una articulación de diferencias entre lo que se escuchaba y lo que se escribía», ahora hay un «estilo plano», de «cinta grabada», y esto no tiene valor estético porque no hay trabajo y elaboración de los materiales, la novela toma de lo social modos de hablar y los transcribe como un grabador: «entre narrador e "informante" la distancia del registro es mínima».

Si la hubiera leído, seguramente Sarlo integraría en esta lista *Delivery* de Parisi, pasando por alto la inteligencia de comprensión que subyace en ese difícil y artesanal trabajo con el registro de una voz que hace la novela. En cambio, para ejemplificar este «fácil» procedimiento Sarlo habla (mal) de *Nadie alzaba la voz*, de Paula Varsavsky y de *¿Vos me querés a mí?*, de Romina Paula. No es preciso trabajar ambas novelas para decir que su tesis no es consistente: lo errado salta a la vista, simplemente en lo más inmediato de la teoría bajtiniana del lenguaje, o de la teoría formalista de la literatura. Es asombroso que una crítica con la experiencia y la formación de Beatriz Sarlo,

[52] Zeiger, Claudio. *Tres deseos*, Buenos Aires, Destino, 2002.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 256 9/5/11 3:04 PM

introductora de mucho de este marco teórico en la Argentina, tropiece con escrituras que generan el efecto de «grabador prendido» y entonces dé por bueno lo que por definición es precisamente un efecto, un artificio complejo, un procedimiento. Ella sostiene que ahí no hay trabajo con el lenguaje sino transcripción. Una vez más: ¿acaso es posible el famoso «grado cero» en el que un texto coincide exactamente con aquello que representa, sin elaboración retórica? ¿Acaso hay alguna escritura que no suponga elección retórica? La aparente «mínima» distancia con un supuesto «informante» es siempre una edificación discursiva trabajosa y artificial. Así como muerde el perro y no la palabra, el «grabador prendido» que sugiere el estilo de Romina Paula no es tal, la escritora ha construido ese efecto y cuanto más «grabador prendido» logran parecer sus diálogos, más cuidadoso y exitoso es el procedimiento y más revela que detrás hay una autoría textual socarrona, incisiva, que no «pone el grabador» a sus protagonistas sino que examina situaciones y las critica, y se ríe:

> —No, yo lo que te quería decir… A ver, esperá, no sé cómo decírtelo, lo estoy pensando ahora, ¿eh? A ver, no, eso. Bueno, nada, que el otro día me quedé pensando. ¿Viste cuando me preguntaste lo del ascensor?
> —Sí.
> —No, esperá, eso no fue, ¿qué era lo que me habías dicho antes, esa palabra que me molestó, cuál era?
> —¿Guachita?
> —No. ¿Eso me dijiste?
> —Sí.
> —No, no era eso, era otra cosa peor.
> —No, era guachita.
> —¿En serio? ¿Y yo me enojé por eso? No puede ser. Bueno, no importa, la cosa es que me quedé pensando y la verdad que no sé si sirve de algo que te lo diga, pero igual te lo quería decir, que nada, que estuve pensando y que viste que la última vez que nos vimos yo estaba un poco rara, bah, como que me fui poniendo rara, porque estaba todo bien, pero en un momento me puse a pensar y como que me colgué porque es algo que me pasa siempre, y ya sé cuando me empieza a pasar, me doy cuenta y no quiero que me pase, viene y ya sé, es una sensación que ya conozco y trato de combatirla y bueno, en eso estoy, y no es algo de lo que vos te tengas que hacer cargo […].[53]

El trabajo literario no se mide por cuán corta o larga es la distancia entre la voz que transcribe y la transcripta, no es una cuestión cuantitativa. Construir

[53] Paula, Romina. *¿Vos me querés a mí?*, Buenos Aires, Entropía, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 257 9/5/11 3:04 PM

voces que además de ser personajes con psicología y densidad, puedan pasar por «informantes» de un estudio de campo sobre el registro coloquial de la juventud de la primera década del siglo XXI es una tarea tan o más ardua que construir un narrador lírico que exhibe su retórica. Por supuesto, ambos propósitos pueden salir «bien» o «mal», resolverse con mejor o peor técnica, gustarnos o no, pero el trabajo no se mide porque finjan distancia mínima o muestren su distancia máxima entre discurso que refiere y discurso referido.

Un buen trabajo técnico requiere, por supuesto, distancia entre autoría textual y sus narradores o personajes (sus voces, en este caso), es decir, entre esa energía creadora y quienes hablan en el texto ficcional. Esta distancia no se obtiene con retórica. Como dice Bajtín, es el producto de una compleja operación imaginaria: la autoría textual fue capaz de vivenciar en carne propia a sus criaturas. Quien escribe el texto y crea personajes —es decir, voces— tiene que saber (como decía Bajtín), luego de haberlos vivenciado, separarse de ellos para poder resolver cómo quiere darles la palabra, cómo va a sintetizar y volver significativas y polisémicas las voces de sus seres. Pero esta distancia no se expresa en el procedimiento, cualquier recurso puede usarse con distancia o sin ella, en todo caso, ésta se plasmará en *cómo* se usa el procedimiento, sea éste cual fuere.

Ya cuando el formalista Sklovski escribe que la literaturidad reside en el procedimiento (en escribir de un modo nuevo y desautomatizante lo que todos dicen como se dice siempre), se desprende que la desautomatización no supone retórica donde no la había, sino una retórica diferente de la que ya estaba y no se percibía.[54] Más adelante, Tinianov perfeccionaría este planteo, lo volvería más explícito y profundo, y lo histórico-social ingresaría en él para mostrar con precisión que nunca hay «registros planos» de nada, salvo como artificio, que en literatura todo es trabajar con el lenguaje y si ya no se perciben los artificios es porque la percepción es histórica y social, es decir, variable.

Desde otra mirada, examinando el problema lingüístico de la transcripción de voces de otros (precisamente lo que ocupa a Sarlo en este punto), preguntándose qué es decir/escribir lo que otros dicen, transcribir lenguaje con lenguaje, el grupo Bajtín también demostró en la década del 20, de un modo hasta hoy irrefutable, que no hay modo de escribir con «registro plano»: el efecto de «cinta grabada» es un procedimiento más porque decir la voz del otro supone siempre, de algún modo, orientarse hacia lo que se dice, valorar; es imposible eludir un diálogo entre el discurso citante (silencioso en el ejemplo de Romina Paula, pero presente) y el citado, donde el primero tiene el poder de configurar y opinar, explícita o implícitamente, sobre el segundo.

[54] Sklovski, V. «L'art comme procédé», En: Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 258 9/5/11 3:04 PM

Esto queda bastante claro en el humor crítico que contiene el diálogo de *¿Vos me querés a mí?* que venimos de transcribir, un humor que se redondea en el preciso final de ese primer capítulo, donde la conversación entre la muchacha que se devanea en dudas, enredos y vueltas, y su estoico y lacónico novio, termina así:

> —[…] Es algo que me pasa siempre y que no quiero que me pase más, ¿entendés? Me gustaría no tener que pensarlo tanto, pero después las cosas pasan igual y yo quiero que estés al tanto, que sepas que existe la posibilidad de que yo desaparezca, que convivas con eso. O que no convivas, por ahí convivir es mucho, pero no sé, que lo sepas, que lo tengas en cuenta, no sé, no te quiero quemar la cabeza.
> —No, no me estás quemando la cabeza, está todo bien, igual no entiendo muy bien a qué viene.
> —¿Cómo que no entendés a qué viene? ¿Qué es lo que no entendés?
> —No, sí entiendo, está todo bien, olvidate.
> —No, pero decime.
> —No, no, ya está, no importa, no era nada…
> —…
> —…
> —Che…
> —¿Qué?
> —¿Vos me querés a mí?

Este remate vuelve evidente la estrategia burlona de la escritura. Después de largo rato de laberínticos devaneos, la voz de la muchacha que constantemente intenta crear problemas, la chica complicada de la relación, la que no sabe si quiere, y advierte constantemente al novio que esté preparado, que a lo mejor se va, hace esa pregunta completamente convencional y en ese punto la autoría textual elige silenciar sus voces, terminar el capítulo. Acá no hay grabador prendido, hay una escritora que elaboró una estructura. Que Paula decida, en general, dejar en silencio la voz transcriptora (es decir, escribir sin narrador, escribir sólo voces), o que disimule la cuidadosa estructura del diálogo y su remate, o utilice recursos para configurar su naturalidad y señalar hacia cierta generación y cierto modo de hablar, cierta pertenencia social, cierta práctica de introspección propia de la clase media urbana psicoanalizada, etc., ya son opiniones en sí mismas, ya contienen sonrisas irónicas, significaciones, valoraciones. Incorporar voces a una novela siempre es citar y citar supone una reelaboración literaria.[55] Nos parezca bien o mal hecha esa reelaboración,

[55] Voloshinov, Valentín. «Hacia una historia de las formas de expresión en las construcciones de la lengua», en su: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 259 9/5/11 3:04 PM

la pregunta crítica es qué significaciones, cuestionamientos, valoraciones se pueden leer en eso que está escrito así. En el caso de Paula, por ejemplo, qué podemos leer en su elección de provocar la ilusión del «registro plano».

Si la autoría textual elabora una voz «informante» debe trabajar el lenguaje para borrar las evidencias de que hubo trabajo, intenta que lo elaborado sea imperceptible, pero en cada palabra de quien habla late la decisión consciente de quien la deja hablar.[56]

¿Vos me querés a mí? es una novela con dos registros que están presentes por igual: a un capítulo breve donde se transcribe un diálogo con el *efecto* «grabador», sucede otro donde suena una voz lírica que parece pertenecer a la protagonista, que es siempre una de las dos que dialoga en cada capítulo. Esta joven ahora, en un monólogo «literario», se examina a sí misma. Este segundo tipo de capítulos se inscribe en una escritura del yo y del conflicto subjetivo que puede encontrarse como tendencia en cierta narrativa escrita por mujeres (hablaré de esto más adelante) y es síntoma, probablemente, del sufrimiento de la subjetividad femenina (una subjetividad diferente para esta cultura en la que vive exiliada).

Llama la atención que el comentario de Sarlo ignore la presencia de este segundo tipo de capítulos en la novela, porque ahí el trabajo con el lenguaje es evidente y explícito, no hay modo de hablar del registro plano sino que, más bien, la retórica juega un rol importante. La crítica se refiere a media novela como si eso fuera todo el libro. Creo que estos capítulos «literarios», no obstante, no son lo más interesante de *¿Vos me querés a mí?* porque tienden a girar sobre sí mismos y encerrarse en un yo femenino bastante previsible, obediente a los lugares comunes hegemónicos del Orden de Géneros.

En cambio, los capítulos de diálogo, los de «efecto plano», son notables. Paula cuida con perfección la naturalidad, la credibilidad de las voces y el ritmo. Son diálogos detrás de los cuales se vislumbra una autora textual femenina y autocrítica, capaz de burlarse de su género con sagacidad, que organiza con precisión la tensión dramática, cierto devenir de trama que se va perfilando suavemente a partir de lo que dicen los personajes. Es evidente la influencia de Manuel Puig en este modo de narrar (pero no en los diálogos en sí, sólo pronunciables por cierta juventud porteña del siglo XXI). Pero a diferencia del uso de las voces en las novelas de Puig, acá muchos de esos capítulos, particularmente el primero, funcionan casi como relatos autónomos, abren una situación que cierran por completo y la réplica final suele leerse con una sonrisa. Debajo de eso que una voz dice y otra contesta laten personalidades,

[56] Por su parte, en la politizada Europa de comienzos de los años 70, Roland Barthes reflexiona sobre el intento literario de «un escritor sin Literatura» y lee en este procedimiento una desesperada utopía revolucionaria, algo que creo que no puede leerse en los procedimientos de «grado cero» de la NNA. Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1986.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 260 9/5/11 3:04 PM

reclamos, demandas, lucha de géneros y pequeñas teorías interesantes sobre las relaciones humanas.

En la NNA hay otro trabajo con las voces que ha tenido menos difusión que la novela de Paula: *Le digo me dice*, de Shila Vilker,[57] novela o tal vez conjunto de cuentos (los capítulos tienen cierta autonomía) tejidos con diálogos que captan el lenguaje coloquial porteño, sobre todo entre mujeres. Este supuesto «registro plano» va recorriendo cuidadosa y críticamente diferentes épocas del país y diferentes momentos económicos. Una vez más se vislumbra una autoría textual reflexiva que trata de pensar relaciones entre mujeres en ciertos momentos sociopolíticos, no de prender un grabador.

Así como lograr naturalidad de los diálogos no equivale a la transcripción literal, estructuras como las de Paula no se consiguen desgrabando un registro. Además, este tipo de elaboraciones aportan algo muy valioso: ¿Sarlo hubiera acusado a Rabelais, de ser su contemporánea, de incorporar sin procedimiento ni trabajo el lenguaje vulgar y procaz de la plaza pública y la multitud que vivía el carnaval, los gritos de los pregoneros y mercachifles ambulantes? ¿O hubiera sido capaz de entender la genialidad rabelaisiana que, tal como lo señaló Bajtín, hacía entrar por primera vez esas voces a la nueva literatura de su tiempo? Dejar que una literatura haga sonar voces que se están pronunciando es un aporte en sí mismo, esas voces hacen preguntas nuevas.

Reconozco que cuando Sarlo subraya el interés de la NNA por registrar voces toca un punto verdaderamente significativo. Aunque no es su único recurso, la NNA es más afecta a él que a desplegar narradores tradicionales y por eso Manuel Puig es un escritor de referencia en la postdictadura. Ya en 1997, con la aparición de *Memoria falsa*, de Apolo, la NNA hacía entrar en la narrativa argentina frecuencias jóvenes que nunca habían sonado allí antes. Y esto, más que ampliar un registro etnográfico o antropológico, aportó un cambio fundamental en el modo de pensar y representar el mundo circundante para interrogar la historia.

En definitiva, cuando Sarlo decreta (con pocas y rápidas lecturas, más preocupada en subir o bajar el pulgar que en pensar) que la nueva narrativa se caracteriza por el auge de los «registros planos» y las «etnografías», y las enfrenta a aquel «pacto» de lo íntimo y lo social que reinó en el realismo de la modernidad, está acercándose con torpeza a una pregunta necesaria. Sin agudeza y sin dignarse a interrogar, avanza dando respuestas livianas y descalificantes que obturan la lectura, pero se acerca. Y eso a lo que ella se dirige sí, creo, debe ser examinado: ¿qué hace esta nueva narrativa con el realismo, con esa inmensa estética decimonónica que cambió la historia de la literatura? Ésa es una gran pregunta que me hago acá e intento, de muchos modos, responder.

[57] Vilker, Shila. *Le digo me dice*, Buenos Aires, Paradiso, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 261 9/5/11 3:04 PM

Cuando escribo que hoy no se puede ser realista no me refiero a que solamente los lenguajes vanguardistas o centrados en la opacidad y espesura del signo son los vigentes. Ése es el modo trivial en el que muchos plantean en la academia el problema del realismo, haciendo disyuntivas falsas entre ocuparse del contenido y trabajar el lenguaje, como si pudiera haber contenido sin lenguaje.

Yo digo que hoy no se puede escribir con el realismo de Tolstoi porque en el fondo no se puede estar demasiado seguro de nada y por eso, probablemente, casi no existen en la nueva narrativa narradores omniscientes. Los narradores de la vieja gran escuela decimonónica que todo lo entendían e interpretaban parecen haber caído (claro que estas observaciones, en crítica, tienen que ser muy prudentes, no puedo asegurar que alguien no esté intentando esto ahora mismo y aparezca el procedimiento de nuevo). Se use la primera o la tercera persona, los puntos de vista de la literatura que hoy se escribe tienden a ser acotados, específicos: se cuenta lo que sabe un personaje, a lo sumo se lo pone en diálogo con lo que sabe otro, dándole la voz a él también. Nunca como ahora hubo tanta posibilidad de comprender la riqueza del diálogo y la diferencia, porque tal vez nunca como ahora fue tan evidente la dificultad, la complejidad y el callejón sin salida (el fracaso, incluso) de la condición humana que se caracterizó hasta ahora por odiar y temer la diferencia.

Si alguna vez hoy una voz se hace cargo de una mirada general y panorámica (por ejemplo en los extraños y notables cuentos de Samanta Schweblin) suele ser para narrar como si no se entendiera, como si no se fuera capaz de profundizar, para contar apenas registrando hechos pasmosos con una serenidad en general irónica, desconcertada por lo que lúcidamente percibe, una voz que está constantemente significando que la empresa de reconstruir y reflejar lo real como totalidad cierta en el discurso es completamente inútil e insatisfactoria. Es que para lograr construir y reflejar se precisa comprender alguna ley, alguna racionalidad que explique los hechos, y la nueva narrativa puede encontrar leyes y racionalidades a condición de que sean opiniones subjetivas, no una verdad que haga el efecto de poseer ontológica existencia al estar enunciada en tercera persona.

¿Fin de la omnisciencia? Probablemente no haya modo de sentir hoy que una voz humana narradora tiene la posibilidad de «saber todo», y volver a esto verosímil. Mostré que no por eso se acabó la interpretación. ¿Acaso por eso se acabó la lucidez? De ningún modo; eso es comprender, hoy. Espero demostrar en las obras con cuánta inteligencia las generaciones de postdictadura son capaces de observar y criticar el mundo. Sólo que esa inteligencia y esa comprensión son tan profundas como la desconfianza en las certezas, no se sienten con derecho a usar sus dones para una lectura total de los hechos.

Me atrevo, personalmente, a festejarlo. En mi extenso marco teórico intenté exponer cuánto horror trajo a la cultura humana la necesidad de la unificación, de la integración de lo diferente en un «lo mismo». Aunque la derrota del campo popular de los años 70 fue terrible e impuso un «lo mismo» en el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 262 9/5/11 3:04 PM

horroroso capitalismo globalizado, ha dado un beneficio secundario: ya no es posible defender las certezas fanáticas. Apreciar la riqueza del mundo como palpitación de diferencias es una posibilidad abierta para pensar nuevos modos de transformarlo.

Entonces: la novela sigue siendo hoy el lugar para el cruce entre lo social y lo íntimo, o para interrogar e interpretar el mundo que registra. Lo que se acabó es la confianza en que la razón o la lucidez alcanzan y la certeza de que se tiene derecho a dar interpretaciones unívocas de lo que les ocurre a los personajes. El narrador de *Ana Karenina* expone con profundidad psicológica notable qué sienten todas sus criaturas, va de una en otra como observador sabio que, mientras las ve actuar, las comprende y explica (a ellas, a la Rusia de su tiempo, a la nobleza, a los campesinos). *Ana Karenina* deslumbra también hoy por la inteligencia y la vigencia de sus interpretaciones psicológicas, sociales, históricas y políticas. ¿Carecen de inteligencia y de interpretaciones, en estas mismas áreas, los narradores de perspectiva acotada, las voces aparentemente «planas», transcriptas de tal modo que no se lean marcas que señalen con evidencia «esto es literatura, acá se ha trabajado»? Muchas veces no, otras, sí, pero no es porque utilicen estos recursos. No es el procedimiento lo «bueno» o «malo». Como no me canso de escribir: ningún procedimiento es en sí mismo condenable o festejable.

Al narrador de *La regenta*, de Leopoldo Alas «Clarín», se lo siente hoy sin vigencia no porque sea omnisciente e interpretativo sino porque (ése es mi juicio de valor) sus saberes e interpretaciones son previsibles y superficiales. No así los de Tolstoi, por cierto. Si alguien hace del «registro plano» algo pobre, esto no se deberá a la «pobreza» del procedimiento ni se solucionará «trabajando el lenguaje».

¿Para qué sirve la crítica?

Esto no significa que Beatriz Sarlo tenga que escribir que le gusta una novela que no le gusta. Tal vez sí debería renunciar a ejercer crítica «patovica» y concentrarse en honrar la función social de su oficio, que no es dejar entrar o expulsar artistas al reino del buen gusto. Aunque si una función social del crítico es dejar testimonio, con su propia lectura, de cierto modo históricamente sesgado y consciente o inconscientemente político de pensar el mundo, Sarlo lo logra, dado que fue eso lo que acabo de intentar hacer con su trabajo: leerlo como un síntoma de la dificultad de la sociedad argentina para pensarse a sí misma, dificultad de la cual la indiferencia, el desconocimiento o la rápida lectura de la narrativa de postdictadura es, a su vez, síntoma.

Sarlo no quiere entender algo nuevo a partir de los libros que no le gustaron sino proteger el espacio social privilegiado de los escritores (el del capital simbólico). Deforma la batería teórica para que «demuestre» «objetivamente»

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 263 9/5/11 3:04 PM

que lo que escriben Varsavsky, Paula o López está «mal». No es que no leyó a Voloshinov, Sklovski, Tinianov o Barthes, no afirma sin vacilaciones que el «registro plano» no tiene «trabajo» con el lenguaje porque desconoce a estos teóricos sino porque antes que *pensar* las obras que analiza quiere derribarlas como si fueran palos de bowling que se deslizaron ilegítimamente en la tronera de la literatura. Como su función crítica, parece creer, es proteger la tronera, les arroja teoría como sea. Paradójicamente, a esa teoría yo la pude estudiar porque ella la hizo conocer y la explicó cuando aún no había sido traducida.

Los comentarios de obras contemporáneas que escribe Beatriz Sarlo suelen tener una estructura similar: primero se exponen argumentos donde la teoría literaria se pone fundamentalmente al servicio de demostrar que el libro está «bien» o «mal», y casi siempre aprovecha después para mencionar, como contraste, el ejemplo de otros escritores que sí escriben «bien» (si el libro ha sido execrado), o cómo, en otras obras, un intento similar sale «mal» (si el libro ha sido festejado). No se preocupa de leer el porqué, simplemente juzga. Dice, por ejemplo, de *Elena sabe*, la novela de Claudia Piñeiro:

> […] molesta la alambicada construcción. Se sigue el pensamiento y los movimientos de Elena, se cuenta desde ella, tratando de atenerse de manera correcta a ese punto de vista hasta el final. Hay un esfuerzo evidente para que la novela no parezca una narración simple, sin artificios, y al mismo tiempo que no espante con dificultades a los lectores. Los párrafos respetan una consigna como si se tratara de un ejercicio de taller, y lo hacen sin equivocaciones […] Siempre con diálogos referidos, párrafos muy largos y repeticiones (como si repetir y parcelar una acción fuera de modo inamovible una «marca culta», una especie de redención estética). Ni demasiado sencillo ni demasiado difícil, *Elena sabe* puede dar la impresión de que se está leyendo buena literatura, tan llena de méritos como las ideas que defiende. Sin embargo, fue imprudente poner los dos epígrafes de Thomas Bernhard, porque la novela se inmola en este homenaje a una literatura diferente. Bernhard o Saer pueden llevar a la conclusión falsa de que un escritor, si pone muchas comas y reitera algunas acciones, está escribiendo en un más allá de la comunicación directa. En todo caso, esa conclusión falsa se podría corregir si se leen las frases breves y veloces de Hemingway, que no podrían confundirse con las de un *bestseller*, aunque se haya cansado de vender.[58]

La intervención patovica es evidente: no le puede reprochar a Piñeiro que no sepa construir una novela, tampoco que no maneje con propiedad una sin-

[58] Sarlo, Beatriz. «Literatura biempensante», Buenos Aires, *Perfil*, 25/11/2007 http://www.perfil.com/contenidos/2007/11/25/noticia_0018.html

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 264 9/5/11 3:04 PM

taxis tan barroca como la de Saer o Bernhard. Lo único que le puede reprochar es, por un lado, que venda mucho (reproche a todas luces absurdo, *Martín Fierro*, de Hernández, también vendió mucho, y el *Quijote*, y Dickens, y *Cien años de soledad*); por el otro, que *no es* Saer o Bernhard (reproche todavía más absurdo, es obvio que se trata de otra persona).

Respecto del primero, Sarlo considera, como siempre, al mercado algo que tiende a probar el nulo valor de la obra (si se vendió), o su valor notable (si casi nadie lo conoce y es ella misma quien descubre ese libro). Esta actitud pone al mercado en el centro, es el oculto punto de referencia de un tipo de crítica que se prosterna ante él consciente o inconscientemente, para juzgar a favor o en contra según sus reacciones, en lugar de estudiarlo como un complejo síntoma de las relaciones entre la literatura y la sociedad que no garantiza ni la calidad ni la falta de calidad de la obra.

Respecto del segundo reproche, lo que Sarlo quiere decir es que Piñeiro no tiene el talento de Saer o Bernhard para usar el mismo procedimiento de ambos, la narración sintácticamente barroca. Ya ha reconocido que sí tiene el manejo sintáctico, antes se vio obligada incluso a escribir que *Elena sabe* tiene una escritura «prolija». Entonces, ¿cuál es la objeción? Es posible afirmar que Saer o Bernhard usan muy bien ese procedimiento y ella lo usa mal, pero entonces me gustaría mucho escuchar *por qué*. ¿Por qué los barroquismos sintácticos de estos escritores consagrados son «buenos» y el de Piñeiro es «malo»? A lo mejor hay muy buenas razones, pero Sarlo no las explica. Pareciera incapaz de proponer una lectura de *Elena sabe* que valdría en sí misma, más allá de que eso nos convenciera de que es «mala». A mí me gustó la novela, me interesaría escuchar por qué dice Sarlo que es mala (pese a que a ella también, lo confiesa, le gustó lo que leyó ahí: le interesó, dice, que la vejez no estuviera edulcorada, acuerda con las reflexiones sobre la enfermedad). En su incapacidad de dar otro motivo queda claro que todo lo que Sarlo repite es el racista y clasista «la mona, vestida de seda, mona queda». Algo como guiñar el ojo a los que estamos *adentro*, a los que pertenecemos, y decirnos: «no nos engañemos, Piñeiro podrá poner bien puntos y comas y hacerse la Saer pero lo que a Saer le queda bien, a ella le queda mal. ¿Por qué? ¡Porque sí! ¡Porque una chirusa que se gana un premio y cientos de miles de lectores en la Argentina y en el mundo no va a entrar a este reino que yo custodio! Mi reino es exclusivo».

¿Eso es hacer crítica literaria? Tal vez. En todo caso, no es lo que honro como un oficio social digno y necesario. Dándose cuenta o no, esta praxis crítica cumple con la función de clase que Raymond Williams denuncia: es la crítica que garantiza que el prestigio del capital simbólico no llegue a todos. Lectores somos *nosotros*, los que leen a Piñeiro son… consumidores.

Hay que decir, de todos modos y afortunadamente, que Sarlo no fue fiel a esta función cuando, en vez de escribir estas críticas lamentables, se dedicó a enseñar y difundir marcos teóricos poco conocidos (el propio Raymond Williams, paradójicamente, que tanto me ayuda a discutirla). O cuando investigó

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 265 9/5/11 3:04 PM

períodos históricos de nuestra literatura.[59] En esta última tarea la seriedad, erudición y sistematicidad fueron sus rasgos distintivos. Incluso si a menudo discuto sus conclusiones e interpretaciones. No obstante eso, para mi trabajo sobre Arlt me fueron imprescindibles sus investigaciones sobre la cultura argentina durante las tres primeras décadas del siglo.[60]

[59] Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985; *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988; *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

[60] Por ejemplo cuando discuto su lectura sobre las significaciones de la rosa de cobre en la saga *Los siete locos/Los lanzallamas*, en Drucaroff, Elsa. *Arlt, profeta del miedo*, Buenos Aires, Catálogos, 1998.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 266 9/5/11 3:04 PM

capítulo 6

Modos nuevos de ser varón

Meneando el culo como un hombre.
Mariano Quirós (1979), *Torrente*

La masculinidad y la feminidad son en sí conflictivas y ese conflicto alimentó siempre la literatura. Pero a diferencia de casi todo lo que se escribió antes, una parte significativa de la narrativa de las generaciones de postdictadura tiene fuerte conciencia de que no es un conflicto solamente «íntimo» sino político, que el enfrentamiento político no atañe única ni básicamente a las clases sociales, que en el conflicto de géneros también se pone en juego, tal vez más visceral, atávicamente, el reparto de poder social. En sus obras los géneros y sus combates tienen valor político evidente. La tendencia se agudiza en la narrativa de la segunda generación de postdictadura, tanto en la escrita por mujeres como en la escrita por varones. Cuando me ocupe más adelante de la mancha temática del cuerpo en la NNA voy a investigar la mirada literaria femenina, veremos si eso existe y, en ese caso, qué es. Ahora, sin entrar en ese complejo asunto, quiero plantear la presencia del conflicto de géneros en la NNA y, para demostrarla, comparar con perspectivas anteriores sobre el asunto, las que hegemonizaban la literatura previa.

En lo que escriben quienes pertenecen generacionalmente a la postdictadura hay cada vez menos lugar para representar el conflicto de géneros sexuales desde viejos estereotipos que antes estaban naturalizados y nadie criticaba. Creo que además se puede empezar a hablar de una mirada femenina en muchos escritores hombres; ya veremos exactamente qué entiendo por mirada femenina, anticipemos por ahora que si bien ésta aparece con mayor frecuencia en las mujeres (y no en todas) porque su propia experiencia vital la facilita, no es un problema biológico, no es exclusiva de ellas. Mirada femenina es la que de algún modo observa el mundo desde el interés implícito o explícito del género oprimido. Paradójicamente, los hombres sufren la opresión de género como «amos»: están

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 267 9/5/11 3:04 PM

obligados a ser los poderosos, a cargar con la impostura de que son «completos», no tienen grieta ni agujero. Y si bien esta imposición sigue vigente, ya no está naturalizada en la literatura: muchos hombres se han vuelto conscientes de la contradicción y el dolor que produce. Y esa conciencia es lo nuevo en varios narradores hombres de las generaciones de postdictadura. Vayamos a las obras:

Fiel, de Sebastián Basualdo, se puede leer como denuncia dolorosa de la opresión de género masculino. Este tomo de relatos tuvo su primera versión en 2001 con un título significativo: *La mujer que me llora por dentro*. Gira alrededor del sufrimiento en las relaciones de los hombres con madres o esposas que deberían funcionar como el espejo de su poder pero no lo hacen, y por eso humillan y dañan.

En las obras de Pablo Ramos o Gustavo Nielsen, la lucha de géneros se torna siniestra. El narrador de *El futuro*, de Gonzalo Garcés, es un hombre que anduvo por la vida cargando con la soberbia y la seguridad masculina «naturales» en los años 70, pero ahora que envejeció sus certezas han caído, y no sólo las políticas. Por si fuera poco, tiene que enfrentar a un hijo que juzga precisamente las formas en que encaró sus decisiones afectivas y familiares. En «Cuento de navidad», de Enrique Solinas, el machismo encuentra un límite en la justicia de las víctimas.[1] Los varones de Eduardo Muslip encaran relaciones eróticas con mujeres u hombres desde la profunda sensación de su vulnerabilidad y la de sus semejantes.[2] Ciertos relatos de Pedro Mairal hablan de erotismo jugando con la pornografía, pero la combinan de un modo inédito con la ternura: las chicas que se ofrecen por Internet a la mirada consumidora del varón no son sólo cuerpos para el narrador que se excita con ellas, son personas con sentimientos, intenciones, clase social. El deseo del que narra está centrado en la mirada, pero es una mirada que las interroga como *otras*, no como objetos.[3] Los hombres de Ariel Bermani suelen ser perdedores desastrados que no acuden al conocido gesto del perdedor viril resentido, no disfrazan su vulnerabilidad en esos lugares comunes prestigiosos del machismo que tanto servían a Onetti, por ejemplo, y además están rodeados generalmente de mujeres adultas, interesantes, que no necesariamente se resignan a aguantarlos. Los varones de Oliverio Coelho (sobre todo en sus cuentos) expresan la usual paranoia masculina frente al poder de las mujeres, pero el desarrollo bizarro e incluso desopilante de las situaciones que viven lleva casi a la parodia estos temores típicos y los coloca afuera de cualquier

[1] Basualdo, Sebastián. *La mujer que me llora por dentro*, Buenos Aires, Proa, 2001 y *Fiel*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2010. Solinas, Enrique. *La muerte y su conversación*, Buenos Aires, Del Dragón, 1969.

[2] Muslip, Eduardo. *Hojas de la noche*, Buenos Aires, Colihue, 1995; *Examen de residencia*, *op. cit.*, y *Plaza Irlanda*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.

[3] Por ejemplo en «Coger en castellano», que pertenece a la antología *En celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*, Diego Grillo Trubba [selección], Buenos Aires, Sudamericana, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 268 9/5/11 3:04 PM

estereotipo;[4] los de Gustavo Ferreyra (por ejemplo en *Vértice*) son sórdidos, extraviados, sus perversiones los torturan y la inseguridad marca sus relaciones con el otro sexo.[5] Con excepciones, por supuesto, la NNA está poblada de psicologías masculinas muy diferentes de las tradicionales.

En cuanto a sus personajes femeninos, por primera vez los escritores hombres de postdictadura parecen haber entendido mayoritariamente que representar mujeres exige un trabajo literario que antes muy pocos encaraban. La mayor parte de los mejores narradores de generaciones anteriores (Bioy Casares, Borges, Cortázar, Saer, Piglia, Fogwill) no se ocupan casi de construir personajes femeninos *personas*, es decir, *personas* en vez de sólo *mujeres*: personas femeninas que no participen en la historia exclusivamente porque son madres de, o van a tener sexo con, o van a enamorarse de. Incluso un personaje fuerte como Emma Zunz, del relato homónimo de Borges, se mueve sólo por amor a un hombre (su padre) y hace de su sexo el arma única. Son, en cambio, personas las sutiles e intensas mujeres, tan diferentes entre sí, que protagonizan las ficciones de Marcelo Cohen o Manuel Puig. Ellas se mueven por la trama con personalidad propia que no se agota en que aman, tienen sexo o son madres. Pero fueron una excepción en la literatura argentina masculina.

Hoy ocurre lo contrario: si bien todavía hay obras donde la pregunta por la diferencia que constituye lo femenino no aparece y las mujeres tienden al estereotipo, la mayor parte de los escritores se esfuerza por construir personas que *además* son mujeres, que no se definen por su condición de objetos de deseo (amadas, amantes fieles, putas o histéricas, etc.), o madres (sobre todo de varones, por supuesto, en cuyo caso suelen dividirse en abnegadas o castradoras). A estas mujeres les ocurren cosas entre las cuales *también* puede estar parir, criar bien o mal, sentir o inspirar deseo sexual. La auténtica falta de interés humano en las mujeres de los creadores anteriores tiende a ser residual.

Ya la fundacional *Memoria falsa*, de Apolo, asombraba por su interés en los personajes femeninos y por el diálogo interesado y estupefacto, incluso, que los varones protagonistas entablaban con ellas. Del trío de amigos que protagoniza *Los impacientes*, de Gonzalo Garcés, la muchacha, Milla, es el mejor personaje. El texto la admira por su inteligencia crítica, su voluntad de crecer, su guerra personal, y deja que su rica subjetividad sea protagonista. Pedro Mairal elige relatar el apocalipsis argentino en *El año del desierto* focalizado en María, cuya voz lúcida se erige como el típico narrador social de la ciencia ficción, ya que María es en el libro una suerte de representación de todos los ciudadanos sometidos a vivir esa tremenda crisis nacional que se relata. Las mujeres de Martín Kohan tienen ideología, no sólo sexo: en *Dos*

[4] Véase por ejemplo Coelho, Oliverio, «Boa», en: *Antología de narrativa argentina 3 Siglo XXI*, *op. cit.*

[5] Ferreyra, Gustavo. *Vértice*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 269 9/5/11 3:04 PM

veces junio, la guerrillera parturienta se aferra a sus ideales para no quebrarse en la tortura; en *Museo de la revolución*, la mujer que enloquece al protagonista es una narradora brillante y una lectora sagaz que utiliza su seducción con un objetivo político; la última novela de Kohan, *Ciencias morales*, busca conscientemente una mirada femenina que es el eje del relato.[6] Las mujeres de *Gineceo*, de Gustavo Ferreyra, trascienden la construcción sexista estereotipada para integrar el mosaico infinito del espanto humano. Las de Federico Falco y Muslip tienen enorme singularidad psicológica.[7] Entre los personajes de *Los lemmings*, de Fabián Casas, hay una peluquera que lleva un diario para su hija: la agudeza y la originalidad de su pensamiento es uno de los hallazgos del libro. Ana, la atormentada y brillante muchacha de *Frenesí*, de José María Brindisi, la Condesa, potente y mítica protagonista de *Inglaterra*, de Leopoldo Brizuela, la Potota de *El muchacho peronista*, la señora Pachelbel, de *La batalla del calentamiento* (ambas de Marcelo Figueras), la entrañable Dina, de *El trabajo*, de Jarkowski, las muchachas marginales y perdedoras de Alejandro López, las mujeres que habitan cuentos y novelas de Andrés Neuman, novelas de Claudio Zeiger, son personas antes que enamoradas.[8] Escribir mujeres ya no es contar si son lindas o feas, fieles o infieles, reprimidas o sensuales.

El anatomista, de Federico Andahazi, llama la atención sobre todo porque entiende que el conflicto entre los géneros es político.[9] Juega ingeniosamente con la idea provocativa y desmitificante (aunque superficial) de que el amor femenino se sostiene con el clítoris, y que sólo librándose de él una mujer logra realmente ser dueña de sí misma. La novela coloca el cuerpo en el lugar casi cínico de la única garantía, lo cual coincide con una mancha temática que impregna mucha nueva narrativa, como veremos después. También *Las piadosas*, segunda novela de Andahazi (quien después, para mi gusto, entró en una vorágine de publicaciones muy menores) plasma la mancha temática del cuerpo como lo único cierto al volverlo el sustento pleno de la misma creación literaria e insertarlo en las relaciones de poder que el sexo pone en juego.

Estamos frente a una sensibilidad que por primera vez entiende que el sexo y los géneros son algo cultural, artificioso, atravesado por la injusticia social y así merece ser examinado.

[6] Kohan, Martín. *Museo de la revolución*, Buenos Aires, Mondadori, 2006; *Ciencias morales*, Barcelona, Anagrama, 2007.

[7] Ferreyra, Gustavo. *Gineceo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001. Falco, Federico. *222 patitos*, Córdoba, La Creciente, 2004 y *00*, Córdoba, Alción, 2004.

[8] Brindisi, José María. *Frenesí*, Buenos Aires, Emecé, 2006. Brizuela, Leopoldo. *Inglaterra. Una fábula*, Buenos Aires, Clarín/Aguilar, 1999. Zeiger, Claudio. *Nombre de guerra*, Buenos Aires, Destino, 2003 (además de la ya citada *Tres deseos*). Figueras, Marcelo. *La batalla del calentamiento*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006. Jarkowski, Aníbal. *El trabajo*, Buenos Aires, Tusquets, 2007.

[9] Andahazi, Federico. *El anatomista*, Buenos Aires, Planeta, 1997.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 270 9/5/11 3:04 PM

Vieja mirada masculina: la novela negra anterior y el Orden de Géneros

Un oráculo
El conductor señala hacia delante.
Mirá qué lindo, me dice.
Es un Porsche. Esa luz es el freno.
Qué linda máquina. Mirá
lo que son las ruedas.
Cincuenta y cinco mil, saldrá.
Me enfoca por el espejo: vos
tendrías que conseguirte un novio
con un Porsche. ¿Qué?
Pero sí, me alienta,
vas a ver que sí. Alguna vez
cuando andes por ahí en el convertible
vas a pensar: «el tachero me lo dijo»,
¡pero no lo digas! (y hace ante la boca
con el dedo el gesto del chamuyo),
sólo pensalo.

Laura Wittner (1967),
Las últimas mudanzas (2001)

Desnaturalizar estereotipos en los personajes femeninos significa alcanzar una «mirada masculina» nueva, feminizada, que pierde la certeza cómoda del viejo estereotipo sobre lo que es una mujer y se interroga por la diferencia inconcebible de otra que no es como un varón sin pene, un varón maricón histérico e incompleto sino *alguien diferente* de lo que el deseo masculino le ha inventado e impuesto. Pero hablé mucho del viejo estereotipo literario, ¿a qué me refiero? Propongo examinarlo con un ejemplo concreto: una novela negra de la generación de militancia.

El sexismo fue artísticamente productivo en la novela negra. En esta forma del policial que nace en Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, la putrefacción capitalista suele combinarse o a veces encarnarse en la infaltable mujer sensual, artera, ambiciosa y corrupta, figura en la que la misoginia del Orden de Géneros se disfraza de crítica social políticamente correcta contra el Orden de Clases. Sin embargo, cuando las obras valen la pena, estas «rubias» glamorosas tienen un valor artístico que no proviene de la pobre coartada de la crítica «de izquierda» sino precisamente de lo que expresan como productos de una imaginación masculina aterrorizada: en la fascinación que estas mujeres ejercen sobre los detectives que se topan con ellas, en su capacidad de confundirlos aunque sea un rato, por brillantes y astutos que sean, en su misterio insondable, los lectores vislumbran la típica paranoia del que discrimina por miedo, por inseguridad, porque la imaginaria superioridad de los diferentes (un temor que

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 271 9/5/11 3:04 PM

jamás confesarían) lo acorrala. Y eso, intuir que los que despreciamos pueden ser en el fondo superiores a nosotros, y por eso los oprimimos, para protegernos, es tal vez uno de los motivos más silenciados del sexismo (y del racismo).

La figura de la mujer tentadora y sin escrúpulos, causante del mal social,[10] es un lugar común de la novela negra que se puede ver funcionando, por ejemplo, en el cristalizado imaginario argentino de los policiales que escribió Juan Sasturain, escritor de la generación de militancia. Me parece interesante desarrollar lo que no me gusta de *Arena en los zapatos* para leer ahí los sentidos congelados. La obra califica de «puta» a una mujer infiel y considera justicia a los balazos que recibe de su marido, cuya violencia de género se entiende como respuesta de un hombre enamorado[11] y a quien a la sazón el narrador desvaloriza con simpatía piadosa, refiriéndose a él como se refiere un varón fuerte e inteligente, de buenos sentimientos viriles, a un pobre cornudo cuyo pecado es amar demasiado y no saber hacerse respetar. En efecto, el texto insiste en describirlo como un hombrecito bueno y petiso, atormentado, algo ridículo, víctima de la perversa infidelidad femenina.

Al mismo tiempo, la novela valora la infidelidad de un hombre: el joven periodista que es asesinado por culpa de la venal esposa del cornudo (quien se deja usar como señuelo, un poco por tonta, otro por lujuriosa e irresponsable) tiene un impulso infiel de lo más entendible, es la lógica respuesta de un joven vital, con sus hormonas y genitales sanos, frente a la artera provocación femenina. Él también recibe balas en su cuerpo, pero esto es para la novela un asesinato imperdonable que mueve al detective a comprometerse de verdad con la investigación. El detective se maneja, como ordena la novela negra, por aparente cinismo mercantilista, pero descubre su indignación ética, su «causa», cuando muere este muchacho sano y noble, cuya infidelidad a la novia con la que estaba por casarse es el simple producto de su hombría sometida a una perversa influencia.

Por si tanto lugar común sexista fuera poco, la homofobia irrumpe en la novela con ensañamiento: uno de los dos grandes malvados es homosexual, un hombre extremadamente exitoso en términos capitalistas, empresario pode-

[10] Para el contrabando de misoginia disfrazado de crítica social de clase en la obra de Roberto Arlt (y en la de los escritos críticos sobre el escritor), véase Drucaroff, Elsa. *Arlt, profeta del miedo*, *op. cit.*

[11] La autorizada voz del detective define a Beba, la infiel, como «una mina que era puta», y al marido que la balea en un hotel alojamiento donde la encuentra con otro como «un loco enamorado». Sasturain, Juan. *Arena en los zapatos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2008. El narrador de la novela llama «sensible» al juez que absuelve al agresor por «estado emocional y defensa propia». El estado emocional de Mojarrita en el momento de apretar el gatillo queda claro en la novela; no así la «defensa propia». Quien lee se pregunta con desagrado qué es lo «propio» que Mojarrita tiene derecho a defender baleando a su esposa desarmada y desnuda en una cama, qué concepciones sobre los derechos del hombre sobre la vida de una mujer se presuponen en el texto y qué significa que elija construir livianamente el vodevil del pobre «cornudo» enamorado y la malvada puta.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 272 9/5/11 3:04 PM

roso y temible, fundador —entre otras cosas— de una importante fábrica de alfajores, pero también un ridículo llorón que se enamora de adolescentes, los importuna y les gimotea. Pero la homofobia de *Arena en los zapatos* apuesta más fuerte (y tal vez ahí haya algún valor artístico, en el ensañamiento políticamente incorrecto): el empresario morirá, y para construir esa muerte, la imaginación de Sasturain se vuelve agente vengadora del Orden de Géneros y crea un castigo especializado, personalmente dirigido contra el ano del pederasta: al empresario homosexual se lo tortura y se lo asesina como se merece. Con probable inconsciencia, tal vez sin comprender los alcances ideológicos de los hechos que construye, la novela recuerda a quien lee el «algo habrá hecho, por algo será» que hegemonizó las subjetividades durante la dictadura argentina (durante la cual los hechos transcurren). Porque esta víctima no es inocente y, si muere, es en la tortura que se buscó, recibiendo eso que tanto deseó toda su vida: el asesino lo sodomiza reiteradamente con dulce de leche y papeles metalizados de las golosinas que la víctima fabrica, tal vez para recordarnos que todavía más asqueroso que ser burgués es ser maricón.

Hay que aclarar que el asesino del pederasta no es exactamente un malvado. Es un padre arrancado de su familia, un ciudadano privado de un derecho que le correspondía: un peronista que ha sido desplazado por la Revolución Libertadora y participó en la heroica Resistencia contra ella; es un hombre que vuelve años después en busca de merecida justicia y si mata, es a dos seres despreciables, y si se ensaña, es con el feminizado ano de un hombre vergonzoso. Por último, este peronista justiciero es el personaje que Sasturain elige para poner en paralelo con el «señor Lennox», ése al que el melancólico detective Philip Marlowe desenmascara, aunque permite escapar, en la famosa novela de Raymond Chandler *El largo adiós*, hito del género; Lennox, a quien Marlowe no dice «adiós» porque está enojado con él mas no obstante homenajea comprensivamente, con un párrafo célebre en el que le cuenta cuánto respeto le merece aquel hombre que Lennox supo ser en el pasado. *Arena en los zapatos* retoma explícitamente la impunidad contra el asesino y el famoso discurso que el detective de Chandler endilga a su ex amigo, y por si el lector no lo reconoció, luego lo explica:

> —Julio —dijo Sayago al rato—. Eso que le dijiste al despedirte: «No le digo adiós… Ya se lo dije una vez», ya creo que te lo oí antes. ¿Qué es? ¿De dónde lo sacaste?
> —Es Chandler —dijo el veterano sin abrir los ojos—. Variaciones sobre un tema de Chandler. Pero las puteadas son mías.

La cita de Chandler valoriza así a quien acaba de asesinar a un burgués con un sadismo que no responde a motivos de clase, sino exclusivamente de género; homenajea al viril macho peronista que venga —con evidente disfrute del texto— a sus congéneres en el ano de uno que los traicionó.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 273 9/5/11 3:04 PM

Tuya, *una novedad femenina en la novela negra*

Al inscribirse de otro modo en el Orden de Géneros, la novela negra se renueva: *Tuya*, de Claudia Piñeiro, es un policial preciso y perfecto que le da una curiosa vuelta de tuerca. El relato está contado en gran parte por un ama de casa de clase media alta que, en los hechos, juega el rol del detective: ella es la que investiga y, con su investigación, va embarrando y complicando la trama hasta que aparece —lo piden las reglas— más de un cadáver. Como en cualquier novela negra, la corrupción social es el gran tema de *Tuya*, pero la novedad es que no es la corrupción del capitalismo sino la de lo íntimo, la descomposición de las relaciones personales, la pesadilla de la familia monogámica burguesa en plena postmodernidad patriarcal. Además de la trama (verdadero mecanismo de relojería), es asombrosa la profundidad en la construcción de la voz de la esposa ama de casa, una «detective» corrupta a su modo y también víctima de una opresión que elige combatir con sus tretas de débil. El personaje habla con libertad, expone verdades completamente suyas y no está ahogada por los juicios de la autora. Incluso si como existencia social es un lugar común (la esposa mantenida, hipócrita y superficial que se resigna a cualquier infidelidad de su marido para proteger el orden familiar), su voz hace escuchar razones convincentes, poderosas, que nos dicen que no es como es porque es idiota sino todo lo contrario, que tiene motivos para desear lo que desea, que sus tretas son las únicas que le deja el sistema. En lugar de cerrar el personaje como una mujer simple y conservadora, la novela la construye como una maestra de la supervivencia en el Orden de Géneros que la oprime y la construyó, del que es cómplice y víctima y al que sabe aprovechar todo lo posible.

Nueva mirada masculina y femenina: «loquitas» y «locas»

—¿¡Profesora!?
—¿Qué le pasó? ¿Qué…? Pero… usted… ¿tenía canas?
—Sí chicos, tengo canas desde que tengo 26. Pero siempre lo oculté. Ahora… quiero ser yo misma. Y quiero decirles dos cosas más: soy lesbiana y ayer maté una planta.
—Ah… Nunca me imaginé que tuviera canas.
—Chicos, ¡soy lesbiana!
—¡Yo también! –gritó una chica desde el fondo.
—Yo maté un gato.
—Yo quedé embarazada a los catorce y maté al bebé en el cuarto mes.
—Yo maté una planta y me da pánico pensar en lo que me he convertido.
—¡Profesora! ¡La queremos!

Dalia Rosetti (*Fernanda Laguna*, 1972), «Durazno reverdeciente» (2005)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 274 9/5/11 3:04 PM

Muchos escritores de las generaciones nuevas trabajan en contra de la aceptación sin crítica de las reaccionarias valoraciones de género que se ven incluso en escritores hombres de extraordinario valor literario. «Ahora contemos estrellas», de Carlos Schilling, es un cuento donde se puede observar la reelaboración de un estereotipo con fuerte tradición en la narrativa masculina: la «loquita», la chica conflictuada pero maníaca, alegre al menos en superficie, con contención familiar borrosa, vida sexual libre, a veces posee padres de fortuna que proveen para sus caprichos; la «loquita» tiene inquietudes culturales o políticas que (en la versión tradicional) provienen más de un entusiasmo esnob por los varones que se mueven en esos ambientes que de convicciones profundas (viriles). Conocemos este estereotipo sesenta-setentista: en la cultura popular lo encarna Cachorra, la amiga de Isidoro Cañones; en la literatura, se despliega en cuentos extraordinarios (pero no por ese lugar común sino a pesar suyo) como «Muchacha punk» o «Help a él», está en la novela de Asís *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, incluso la Maga de Cortázar tiene algunas de estas características.

El personaje femenino de «Ahora contemos estrellas», Marina, posee en cambio esa real profundidad que antes era privilegio de un protagonista macho: el narrador no la observa desde los ideologemas típicos del Orden de Géneros; escribe un relato de amor y de comprensión, de auténtico encuentro con una persona diferente.[12]

Las «loquitas» regresan a la NNA construidas por hombres pero con otra densidad (por ejemplo Sandra, la sabia, cuasi psicótica, sensual y querible gorda que protagoniza la novela de Ariel Magnus). Pero además, ahora algunas llegan escritas por mujeres; entreveradas con lo autobiográfico y lo delirante, se permiten hasta imaginarse viejas y observarse con ironía y perspicacia en su dolor y su grandeza, como en un relato magnífico de Fernanda Laguna.[13]

Y hablar de «loquitas» evoca a las «locas», las prostitutas, figuras privilegiadas de muchas ficciones anteriores que los hombres tendían a cargar con contenidos utópicos, incluso heroicos, pero siempre poniéndolas a su servicio. Veamos qué pasa con estas «locas» en *Entre hombres*, una novela negra de Germán Maggiori a la que ya me referí. Coherente con el título, Maggiori hace que toda su trama sea un asunto «entre hombres» que manejan los hilos del poder público. Sin embargo, la acción se desata por la explotación sexual a tres «locas». Dos travestis y Yiyí, una prostituta veinteañera, son los únicos personajes femeninos y ocupan apenas las primeras y decisivas páginas de la novela. Están ahí como oprimidas, mano de obra para la explotación. El ca-

[12] Schilling, Carlos. «Ahora contemos estrellas», Córdoba, *La Voz del Interior*, Córdoba, 22/1/2006. El personaje de Marina Luna está retomado en la novela de Schilling *Mujeres que nunca me amaron*, Córdoba, El Emporio Ediciones, 2007.

[13] Rosetti, Dalia. *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 275 9/5/11 3:04 PM

fishio las lleva para que participen en una orgía con un senador de la nación, un juez federal y un banquero. Regada con demasiada cocaína, la orgía resulta en un accidente imprevisto. Vale la pena observar cómo lo cuenta el narrador omnisciente tan particular de esta novela:

> El corazón de Yiyí no estaba acostumbrado a la cocaína y menos en ese grado de pureza, después de la segunda vuelta comenzó a retumbarle en el pecho, descontrolado. A las palpitaciones siguió una puntada de dolor que se extendió por el brazo izquierdo hasta la punta de los dedos. El infarto la sorprendió en un momento absurdo: Yiyí aferraba entre sus dedos el miembro laxo de Arias Duval mientras recordaba a su madre agonizante en una cama del Hospital de Clínicas. El recuerdo de su madre corroída por el cáncer, esquelética y envuelta en un olor putrefacto como si su cuerpo hubiera empezado a corromperse antes que la vida lo abandonara, la asaltó como nunca antes. Volvía a ver la expresión de dolor tatuada en su rostro. La mano temblorosa, huesuda, que intentaba acariciarle la mejilla sonrosada y la mirada de congoja brotando de los ojos muertos de su madre muerta. Todo el dolor condensado en la imagen final que Yiyí tuvo de su madre y que la persiguió en incontables pesadillas volvía ahora a aparecer, le atoraba el pecho y detenía su corazón frágil.
> Yiyí pareció atragantarse, soltó la pija del banquero y cayó muerta a sus pies.

La muerte de Yiyí complicará todo y hará que el cafishio asesine enseguida a las dos travestis, para que no hablen. Este episodio inaugura toda la peripecia, que girará alrededor del video que se estaba grabando para chantajear a un participante de la orgía y ha registrado también esa muerte. Los negocios «entre hombres» se hacen sobre la carne de tres oprimidas. Esto nunca se dice en la novela, que afortunadamente, más que explicitar su poderosa denuncia política construye un mundo intenso y personajes dialógicos y complejos. Pero hay algo en la escritura de esta primera escena que llama la atención, si se la compara con el resto del libro. La clave está en el narrador: es evidente su solidaridad, su simpatía por la puta Yiyí. Y su negativa a dar por obvio el Orden de Géneros que atrapa a Sasturain, su sutileza para discutirlo aun con mínimas elecciones de escritura. Por ejemplo: a diferencia de tantas voces literarias masculinas de las generaciones anteriores, que no dejaban de resaltar la belleza (o deplorar la fealdad) de las mujeres con vida sexual que aparecían en sus relatos, este narrador no da ni una opinión sobre el punto. Se permite hablar del «culo» de Dalila, una de las travestis, pero lo hace exclusivamente como parte de su capital laboral. Algo parecido hace con Yiyí cuando la presenta:

> A su lado [de Dalila] estaba Yiyí, una prostituta veinteañera del barrio de Flores que abusaba de su cara adolescente recogiéndose el pelo en dos colitas y vistiendo Jumper, zoquetes y zapatos de colegiala.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 276 9/5/11 3:04 PM

La observación no permite saber si es linda o fea. El «abuso» no parece un juicio acerca de si le queda bien o mal, es un abuso para incentivar a los clientes a alquilarla, una estrategia laboral. El significante «adolescente» connota inocencia, que continúa con otros: «Yiyí necesitaba relajarse, era su primer trabajo con travestis».

La connotación de inocencia, inexperiencia y vulnerabilidad reaparecerá en la escena de su muerte, se hablará de su «mejilla sonrosada» y su «corazón frágil». Esta construcción de la prostituta inocente tiene interesante tradición en la literatura argentina: la puta con aspecto de niña que todavía guarda pureza en su corazón ya está en Roberto Arlt, es «la prostituta con sonrisa de colegiala», «carita de colegiala» (de *Los siete locos*); sólo que su presencia motiva ahí una escena paternalista, cara al patriarcado: Erdosain le predica con reproche, repitiéndole «me diste lástima, una lástima enorme, viendo todo lo lindo que ultrajás en vos». Paga para decirle eso en vez de pagar para tener sexo con ella. Es decir: compra el tiempo de la trabajadora para sentirse superior; no utilizándola sexualmente sino exhibiendo con una perorata su supuesta bondad y su sensibilidad masculinas, obviando que si ella vende sus servicios es porque él y muchos otros pagan para «ultrajarle» «lo lindo».[14] No obstante, la escena de algún modo deja entrever una vergüenza oscura por sí mismo, una intensa mala fe, y ahí reside el talento de Arlt, en no ahogar las contradicciones, en dejar que su propia oscuridad conviva con esos discursos soberbios de varón.[15]

Maggiori retoma esta tradición pero hace con esta prostituta casi adolescente algo muy distinto. Por empezar, en vez de reprocharle, justifica:

> […] la situación le resultaba [a Yiyí] algo incómoda. Había encendido un cigarrillo rubio y lo fumaba pensativa. La misma miseria que la había empujado a la calle ahora la obligaba a agarrar cualquier trabajo. No importaba dónde, ni cuándo, ni cuántos fuesen, siempre que hubiera dinero de por medio.

[14] Arlt, Roberto. *Los siete locos*, en su: *Obra completa. Tomo Uno*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohle-Biblioteca del Sur, 1991.

[15] Este relato se lo hace Erdosain a la Coja, otra prostituta que a su vez despliega en la novela su propia mirada sobre el oficio y sus motivos. Estas páginas están, a mi juicio, entre las más hermosas de la literatura argentina. Es que en el medio de la historia de su visita a la prostituta con carita de colegiala, Erdosain confiesa de pronto su conciencia del ultraje que los hombres se hacen a sí mismos cuando compran mujeres. Esta descripción desgarrada por lo menos cuestiona la hipócrita soberbia (también desgarrada, sin embargo) con que Erdosain reprochará a la prostituta adolescente, unas líneas más abajo: «Créame… es muy vergonzoso esperar en un prostíbulo. Nunca se siente uno más triste que allí adentro, rodeado de caras pálidas que quieren esconder con sonrisas falsas, huidas, la terrible urgencia carnal. Y hay algo además humillante… no se sabe lo que es… pero el tiempo corre en las orejas, mientras el oído afinado escucha el crujir de una cama allí dentro, luego, un silencio, más tarde, el ruido del lavado…». Arlt, Roberto. *Ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 277 9/5/11 3:04 PM

Esa misma miseria la empuja a la orgía que le traerá la muerte. Una muerte que el narrador elige contar acompañándola a ella, exclusivamente, no a los otros, dejando que los lectores conozcamos lo más verdadero que tiene mientras finge algún interés en lograr la erección de uno de sus prostituyentes. Y lo más verdadero que tiene en su memoria y en su amor es la escena de despedida con su madre, un amor entre mujeres unidas por la cadena de la vida, o mejor por su fracaso, porque esa muchacha nunca será madre, no tocará al irse de este mundo una carita sonrosada sino el patético pene flácido de un cliente paradójicamente poderoso, «la pija del banquero» que, con o sin dinero, no logra alzarse.

Solidario, el narrador se niega a mirar a Yiyí como la miraría un cliente: por eso no sabremos si era linda o fea. *Él no es otro prostituyente*, no justifica su lástima acusando a la puta de ultrajarse, la comprende como alguien ultrajada por la injusticia del mundo, de la cual su escritura rehúsa formar parte. El homenaje sutil a Yiyí —en cierta medida— se repite con las otras dos travestis que asesinará luego el cafishio y contrasta con la actitud que tiene el mismo narrador con los varones, que serán luego los únicos habitantes de las páginas del libro.

El narrador de Maggiori tiene, como cualquier omnisciente, algo decimonónico. Como dije, ya no hay casi ejemplos de narradores omniscientes en la NNA, éste es uno de los pocos y es interesante observar su radical diferencia con el de la novela realista del siglo antepasado. Hay en él, simultáneamente, un matiz profundamente contemporáneo: la ausencia completa de una perspectiva integradora que juzgue todo panorámicamente y ponga cada cosa en su lugar. El párrafo en que Yiyí se dice a sí misma que es la miseria lo que la empuja a aceptar ese trabajo extraño es lo más parecido que hay en el libro a un párrafo interpretativo del típico narrador realista-naturalista, que mostraba con cierto didactismo los problemas sociales. Pero incluso si es raro en *Entre hombres*, tampoco se trata de un párrafo que posee la credibilidad de una voz omnisciente interpretativa, porque bien podría ser un pretexto que se diera Yiyí a sí misma. Nos faltan datos para saber si fue solamente la miseria lo que la empujó a la calle y el narrador se encarga de que la frase quede como un monólogo interior indirecto del personaje, no algo que él afirma fehacientemente.

Si este narrador se animará, sin embargo, a la omnisciencia, durante todo el libro, si sabe algunas cosas del pasado de sus personajes y conoce lo que piensan, si ni siquiera se priva de opinar sobre sus criaturas y hasta cuenta a veces escenas que muestran que no son monstruos inexplicables sino construcciones sociales, nunca se detiene en interpretaciones sociales panorámicas, como hacen los decimonónicos. La simpatía y solidaridad de género que siente por Yiyí y las travestis no volverá a aparecer pero tampoco se permitirá expresar su antipatía o sus juicios contra los otros personajes. Habrá solidaridad de clase que se mostrará en la elección de relatar dolorosas escenas de infancia de sus ladrones, por ejemplo, pero nunca construirá un discurso fuerte de narrador

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 278 9/5/11 3:04 PM

que entiende todo; la humanidad y el dialogismo con todos los hombres de la novela es uno de los hallazgos de Maggiori.

El narrador de Maggiori respeta a sus personajes; respeta a sus lúmpenes muchachos drogadictos, vacíos y destruidos; a sus otros lúmpenes violentos y resentidos: los ladrones sádicos e incapaces de solidaridad; pero también respeta (y ésta es una verdadera hazaña literaria) a sus dos represores, Almada y Garmendia, policías de la Bonaerense. Uno es un torturador de la época de la dictadura, brillante investigador que llegó a sargento gracias a su «extrema crueldad»; el otro es un oficial más joven, obsesivo hasta la psicosis y también torturador.

La novela logra carnadura incluso para estos personajes atroces, tan centrales como los otros, construye así diferentes «hermandades entre hombres» (es cita de la novela) con seres humanos descompuestos en grados y modos diversos. Incluso los capaces de lo más horrible, inenarrable, están construidos desde lo humano, no desde lo demoníaco. Y no porque el texto no tome partido, no sea capaz de una comprensión política y social donde los oprimidos no tienen la misma responsabilidad que los opresores. Con los ladrones feroces, Maggiori despierta cierta empatía en el lector, haciéndole conocer algún episodio de su infancia miserable, su pasado humillante. Pero decide no poner el acento en esto para humanizar a los policías represores. Y sin embargo no son monstruos (incluso si uno se apoda «Mostro», por su cara quemada). Almada y Garmendia son *gente* que hace monstruosidades. Sienten y hasta se conmueven de modos difíciles de concebir pero muy verosímiles en la novela. El narrador no les regala ninguna justificación, no son Yiyí, no hay una sociedad que los avasalle y los obligue a hacer lo que hacen. A ellos les gusta su trabajo, les gusta torturar y matar y confunden eso con una virilidad consistente y sin grietas. Pero la novela también les reconoce su extrema inteligencia o sus tormentos subjetivos, la labilidad de su salud mental, sus obsesiones, y hasta ríe un poco de todo eso aunque horrorice al lector. Los lectores asisten incluso, estupefactos, a algún aislado acto de loca humanidad por parte de estos feroces, corruptos, descompuestos policías; como si en su omnipotencia Almada y Garmendia también pudieran cumplir una vez, porque sí, el caprichoso antojo de ser buena gente: un lujo que ellos (no los ladrones excluidos por el sistema) sí se pueden permitir.

Entre hombres logra que quienes leemos nos interesemos por la *humanidad* de todos sus varones; algo muy inquietante, sobre todo para Garmendia y Almada, porque una tendencia tranquilizadora —y errónea— cuando nos enfrentamos con la evidencia de que existe gente como ésta es asociar con la *no humanidad*: metáforas que aluden al reino animal, los insectos, el excremento son bienvenidas, reconcilian porque nos permiten olvidar que estamos ante personas que pertenecen a nuestra misma especie. Y esto es lo que ansiamos, para no quedar desarmados, pero la inquietante verdad es que estos funcionarios del poder no son animales; al contrario, *únicamente la especie humana* produce seres como ellos.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 279 9/5/11 3:04 PM

Dije que el narrador toma partido sutil ante sus personajes y que eso no le impide manifestar por cada uno una cuidada dosis de simpatía. Ahora quiero precisar por qué esa forma literaria de «opinar» lo inscribe en el corpus de la NNA, no como un narrador omnisciente tradicional sino de un modo profundamente postmoderno. La clave es que su opinión, sobre todo cuando es negativa, no está expresada «seriamente», siempre tiene una suave entonación socarrona. Eso es lo que connota la cuidadosa, brevísima simpatía que siente hasta por los peores personajes.

En la suave sonrisa que adivinamos en el narrador, incluso si muchas veces es dolorosa, muy negra, incluso si acompaña momentos tremendos, late la confesión de humanidad. La risa, decía Bajtín, acerca el objeto representado, lo manosea, lo vuelve pasible de crítica. La risa, decía Bergson, es privativa de la especie humana, los animales no ríen. Ser capaz de mirar burlonamente el mundo es humanizarlo y también admitir la propia humanidad, la propia falibilidad, la grieta que nos permite reaccionar no con la ira solemne propia de un poderoso o un sabio sino con la capacidad crítica de un igual que dialoga con lo que lo rodea. Ése es el tono con que el narrador de Maggiori se vuelve uno más en el mosaico de voces de hombres que conforma la novela, uno más entre esas tres «hermandades» masculinas (la de los represores, la de los ladrones, la de los muchachos drogones y borrachines a la deriva); uno más, que muestra a sus varones sexistas, compenetrados con los peores valores del Orden de Géneros, como gente en realidad insegura, atormentada, que se esfuerza por sostener su supuesta completud, ensañándose con los cuerpos de los diferentes (así Almada, por ejemplo, sale a hacer atroces cacerías de travestis y homosexuales). Los «duros» de Maggiori no son blandos ni enternecedores pero su dureza es una pobre respuesta que en algún lugar recóndito o no tan recóndito, según el caso, hace sonreír al narrador, quien dice, por ejemplo, de un ex «malviviente profesional» que ahora tiene un ano contra natura:

> El cuerpo lampiño del Mono Huguito atravesado de cicatrices pálidas, verdosos tatuajes carcelarios y la manguerita y la bolsa colectora de mierda parecía un experimento fallido de Mengele.

Si las películas de Quentin Tarantino tuvieran un narrador omnisciente, éste hablaría como el de Maggiori. No es que se prohíbe juzgar, lo que se prohíbe es abandonar esa mirada socarrona sobre el mundo que caracteriza a los prisioneros de la torre.

Pero además, el sarcasmo es el modo en que el narrador *goza*. La maldad de los lúmpenes le divierte un poco, aunque no por eso se lumpeniza (como sí hace, por ejemplo, la voz literaria de Cucurto). No se identifica con la maldad de los ladrones, mucho menos con la de los policías, pero se puede ver, sin embargo, que un humor atroz y sutil nace de la distancia que pone con ellos. Por ejemplo, en la escena donde Almada y Garmendia torturan a uno apoda-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 280 9/5/11 3:04 PM

do «Pájaro». El narrador omnisciente entra en la subjetividad de la víctima y relata el delirio al que se entrega, destruido por la tortura. Bajo la picana, el Pájaro alucina que su madre le pega y no entiende por qué; hay un momento desopilante en el que uno de los policías, corriéndolo por donde huye para que diga lo que sabe, aflauta la voz y trata de hacerle creer que habla su madre. Un absurdo estremecedor e hilarante sobrevuela toda la escena, que culmina con un «chiste» final: un policía irrumpe apurado para informar a los policías que están torturando a un «Pájaro» equivocado, el que buscan es otro con el mismo apodo. Los dos hombres recios y despiadados han hecho el ridículo, toda la tortura pierde sentido, no es una acción por la cual el poder llega, infaliblemente, a conocer lo que precisa, es el *quid pro quo* de una comedia… sólo que es la comedia posible en nuestra Argentina postdictatorial, la Argentina de «la Bonaerense».

Parece claro que este narrador omnisciente goza construyendo toda la escena, tal como el de Sasturain goza de la muerte del homosexual. Y sin embargo no es el mismo disfrute. El sadismo de ese episodio puntual de *Arena en los zapatos* se inscribe con claro sentido político conservador en el Orden de Géneros: es un castigo al gay; el humor negro y sádico de *Entre hombres* se inscribe en cada Orden de un modo subversivo. Por un lado, denuncia la supuesta completitud y dureza de los varones; por el otro, denuncia la corrupción sistémica (no accidental y ni siquiera, dado el error, necesaria) de las fuerzas represoras después de que fueron usadas para el exterminio del bando popular, durante la dictadura, y las consecuencias de la exclusión social en el triunfante capitalismo salvaje de la era menemista. El humor aparece como la única arma que queda para escribir y comprender, para expresar la rabia por el país donde se vive, por lo que se entiende y porque entender no alcanza. Es la única respuesta contra la impotencia. La entonación tarantinesca de Maggiori disfruta, al menos, de tener algo genuino para contar, cierta verdad para decir.

Voy a regresar a este tema cuando trabaje las representaciones del cuerpo en la nueva narrativa porque hablar de la carne es siempre hablar del goce, y el goce no se libra nunca de ocurrir en un Orden de Géneros donde el poder impera.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 281 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 7

No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certezas

Hicimos una casa
cerca de un bosque
pero no en uno
porque la queríamos
soleada. No hablamos
con nadie y cuando tuvimos hijos
los escondimos,
les compramos libros y les
enseñamos a leer
y a escribir nosotros mismos.
La casa queda junto
a un precipicio.
A la madrugada nos acercamos
y tiramos cosas, como botellas,
tazas, juguetes o lo que haya
por ahí y escuchamos
cómo suenan
al estrellarse contra
las rocas.
Cuando volvemos
es más lindo
estar en la casa
sin hablar, sin nadie
que se caiga por el precipicio.

MARINA MARIASCH (1973)

Empiezo afirmando algo que ya dijo Adorno: toda obra artística (yo precisaría: todas las que me interesan) expresa en sí una utopía. Toda obra construye de algún modo un lugar de refugio donde criar los sueños, prolongarse, trascender, resistir allí a la injusticia y el dolor de la sociedad. Pero el arte encuentra también cómo dar cuenta, en ese mismo gesto, del mundo tal cual es. Anhelan y protestan simultáneamente, el solo hecho de crear un mundo ficcional de palabras basta para expresar el anhelo, a veces en ese mismo gesto utópico se precisa representar el precipicio y el espanto. Toda obra extrapola de nuestra cruda realidad el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 282 9/5/11 3:04 PM

dolor, anticipa la destrucción, advierte o denuncia y en eso mismo late el deseo de evitarla, de terminar con ella, de construir algo mejor y nuevo. Ese doble gesto utópico y distópico convive en el arte. Esto no ha cambiado.

Antes de examinar qué hizo la NNA con la utopía que Adorno leyó en toda obra de arte, aún la más pesimista o escéptica, quiero plantear que lo que llamamos arte se escribe necesariamente desde dos tipos de pulsiones que son, en el fondo, la misma, en diferentes manifestaciones: las llamo pulsiones utópicas o pulsiones distópicas y creo que, aunque opuestas, suponen de hecho alguna fe en el sentido trascendente de las obras (en su potencia utópica) y pueden convivir y alternarse en diferentes momentos de un mismo texto.

¿A qué llamo acá pulsión? Ocurre a veces que se lee en la voz que narra una orientación, una intención profunda e inconsciente que abarca y tiñe todo lo construido y alude *a eso que un artista tiene para decir a sus prójimos*, contemporáneos o no: alude al deseo, un deseo que no es inmediato y personal sino trascendente, social, y nace de saberse mortal y finito y querer dejar una marca, pero no cualquier marca, la marca de algo que la sociedad necesita escuchar, que los artistas que crean mundos sienten que es preciso escuchar. En ese punto, la orientación omnipresente, subterránea, que embebe el texto todo se vuelve *pulsión*. Los textos literarios, cuando se escriben porque se tiene realmente algo para decir (y no porque se quiere figurar en letra de molde, obtener poder simbólico), necesitan de ella. Esta pulsión es siempre social y de algún modo política, porque (conscientemente o no) se refiere a los prójimos y a su convivencia, a las relaciones de poder. Puede ser *utópica* o *distópica*, imaginar una reparación o expresar la pesadilla que se vive o se teme, o alternar por momentos utopía y distopía.

La narrativa crea universos ficcionales donde la sociedad reflexiona sobre sí y sus posibilidades. La NNA también, pero a diferencia de la literatura anterior, su experimentación con lo social es *sin certezas previas*. Aun cuando se construye el lugar soleado junto al bosque el precipicio siempre está, haciendo resonar las múltiples posibilidades del desastre. Aunque se lee en gran parte de las obras (igual que en la narrativa anterior) una urgencia por expresar o repudiar el sufrimiento que produce este mundo contra y desde el cual la literatura surge, las pulsiones utópicas y distópicas trabajan ahora teñidas más por un signo de pregunta que por uno de exclamación. El análisis del discurso llama a esto diferencia de modalización,[1] eso es lo que distingue a la NNA de buena parte de la narrativa anterior.

[1] La modalización del discurso es la forma por la cual quien habla expresa su actitud ante lo que está diciendo, o mejor, como sintetiza Helena Beristáin, «la manera como el locutor se relaciona con su mundo». En efecto, puede plantear el mundo representado en su habla como algo cierto (objetivo) o dudoso (y si es dudoso, puede ser temible, deseable y otras formas que involucran su subjetividad), puede interrogar, puede enfatizar, etc. Hay mucha bibliografía acerca de modalidad y modalización. Para una síntesis de los distintos enfoques, cf. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 283 9/5/11 3:04 PM

Como ya dije, me resisto a usar esa palabra cuando hablo de política. El progresismo la ha desvalorizado mucho, la ha manoseado y pervertido. Reivindicar la fe en la utopía para hablar de la intervención política directa en el mundo real es un gesto vencido y melancólico. Lo que se terminaron no fueron «las utopías» sino todo lo contrario, los proyectos concretos y posibles para tomar el poder e implantar el socialismo.

Ahora bien, reivindicar la utopía en el arte es otra cosa. Como muestra Adorno, no hay uno sin la otra. La ficción que escriben los escritores de postdictadura hace el gesto adorniano, esencialmente utópico, de erigir un mundo alternativo para expresar su disconformidad con éste inclusive cuando adquiere una forma distópica y en el mundo alternativo lo peor de éste que vivimos se extrapola e hipertrofia. Lo diferente en la NNA es que ese gesto de anhelo o temor se hace sin certeza ni fe en la posibilidad de lograr lo deseado, de evitar lo temido. Ahí está la ruptura. La tendencia nueva en la NNA es la duda, a veces el escepticismo, pero la necesidad de desplegar utopías/distopías sigue.

Uso «pulsión» para subrayar que si bien es un *afecto*, un gesto familiar o distante, respetuoso, socarrón, de reproche o lo que fuere, y se dirige a eso que se cuenta, que se narra, se trata de un afecto sumamente profundo, no necesariamente consciente, que está debajo de todo, que todo impregna. Quien escribe cuenta lo que de algún modo desea que ocurra (pulsión utópica), cuenta lo que teme que puede ocurrir, que está ocurriendo (pulsión distópica). En ese sentido, la obra de arte también es un trabajo del inconsciente, como teoriza Freud, con elementos similares a los de la actividad onírica.[2] Toda ficción desea plantear un mundo alternativo, pero puede ser anhelado o construido como un exorcismo. Si bien este último caso es mucho más frecuente, la pulsión utópica también aparece y hoy ninguna de las dos se afirma en la convicción de cómo *deberían* ser las cosas. Puede haber ciertas ideas al respecto pero son siempre discutibles. Por eso los de postdictadura relatan el horizonte ansiado muchas veces desde el juego gozoso o el temido, desde el juego siniestro, el humor sarcástico, porque sus mundos se construyen preguntándose, no se afirman «seriamente». Las pulsiones utópicas y distópicas han abandonado el indicativo para explorar el subjuntivo, lo hipotético, lo virtual, lo ambivalente, lo que pide convivir con su propia diferencia.

Es fácil leer en la NNA distopías dictadas por el lúcido escepticismo: la delirante y sarcástica novela *Descalza en la noche de tormenta*, de Gabriel Cabrejas, o muchos relatos de Samanta Schweblin, por ejemplo, construyen mundos abstractos y más o menos siniestros que retoman hipertrofiadas las

[2] Cf. Freud, Sigmund. «El interés del psicoanálisis para la estética». En su: *Nuevas aportaciones al psicoanálisis*, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968. Tomo II. También véase, del mismo autor, «El poeta y la fantasía». En su: *Psicoanálisis aplicado*, *ibidem*, Tomo IV.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 284 9/5/11 3:04 PM

dudas, la decepción, el vacío ideológico y las pesadillas del presente.[3] Menos frecuente, también la pulsión utópica reelaborada por la duda ha dado obras extrañas y valiosas. *Un chino en bicicleta*, la desopilante novela de Ariel Magnus, es un bello ejemplo. El barrio chino de Buenos Aires se vuelve escenario y síntesis de la diferencia propia, la de cada uno de nosotros. Lo chino actúa como la diferencia insertada en el propio corazón de la ciudad, convive con Buenos Aires. La novela se ríe de lo chino con ternura, festeja lo que siente exótico y por eso absurdo y así se ríe de sí misma, con una risa que no denigra, que permite reconocer a los diferentes como tales pero sin miedo. Hasta construye un diálogo delirante entre los ortodoxos judíos y lo chino. Con sus largas barbas y su ropa negra, estos personajes no son menos exóticos e impenetrables pero al mismo tiempo aluden al judaísmo del propio Ariel Magnus. Es poderosa la utopía de la convivencia entre muchos otros que no precisan entenderse del todo ni considerarse hipócritamente iguales para dejarse ser libremente distintos. De modo intencional, Magnus construye el barrio chino con el imaginario más obvio: los chistes ingeniosos e inteligentes se fusionan con los lugares comunes, los mitos sobre los chinos que expresan nuestra ignorancia de occidentales frente a *lo otro*. La novela traza la utopía en la que la definitiva e intransferible diferencia es capaz de mirarse en el espejo de otros diferentes y reír, quererse, aceptarse entre «bichos raros». La reflexión de Magnus alude a lo argentino, a una nación profundamente multicultural y multirracial, aunque no lo admita, y discute implícitamente con la ficción nacionalista de la «identidad argentina», una ficción que contrasta, por su solemnidad, con la fiesta que propone *Un chino en bicicleta*.[4]

Tal vez la obra más importante que produjo la pulsión utópica en la NNA sea una novela muy reciente que se sale, por fechas, del corpus acá planteado: *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman. Igual que *Las Islas*, de Gamerro, o *El año del desierto*, de Mairal, *El viajero…* se propone una estructura total, en cierto sentido decimonónica, e igual que ellas está agujereada por lo mejor de la postmodernidad: la renuncia a la totalidad y las certezas. Pero mientras que Gamerro o Mairal amplifican el horror del presente y el pasado en distopías de pesadilla, Neuman escribe una novela histórica ambientada en el corazón de la Europa del siglo XIX, a finales de su década del 20, un momento apto para pensar utopías porque las luchas sociales que van a decidir el siglo que sigue están ya en plena marcha, pero todavía la suerte no está echada, todo se está jugando. Un momento en el que el arte hierve de innovaciones que serán centrales para el surgimiento de las vanguardias, y los cuestionamientos más audaces que plantea la modernidad están a la orden del día.

[3] Cabrejas, Gabriel. *Descalza en la noche de tormenta*, Mar del Plata, Estanislao Balder, 2005.

[4] Magnus, Ariel. *Un chino en bicicleta*, Buenos Aires, Norma, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 285 9/5/11 3:04 PM

En su novela Neuman no imagina una utopía pero sí construye su ficción impulsado por la pulsión utópica. Ella no lo lleva a pintar mundos ideales (todo lo contrario) sino a instalar en ese pasado, donde aún muchas cartas estaban por jugarse, respuestas inciertas pero esperanzadas. Cruza con magistral sensibilidad postmoderna Orden de Géneros y Orden de Clases para investigar nuevas formas del amor, de la creación, nuevos modos de leer la historia. Profundiza cuestionamientos políticos de los enfrentamientos sociales del siglo XIX, pero esa profundidad se alimenta del siglo XXI. Usa la novela histórica como ficción en la que dejar sentado, hacia el pasado, un linaje que hubiera sido bello que existiera y en el que apoyarse para las luchas del presente,[5] aunque lo hace sin certidumbres, entre reflexiones y dudas. Provocativas y apasionadas, las ideas del libro se objetan entre sí. Se sabe lo que *no* se quiere para la sociedad, pero lo que *debería* ser, eso es siempre discutible. Como dice en un momento el protagonista: «Para mí, la contradicción es honesta, une extremos que son incomprensibles por separado».[6]

Pulsión utópica y Orden de Géneros

Tal vez porque es la lucha que (al menos hasta hoy) no ha traído inmensas decepciones, la causa de los géneros oprimidos —mujeres de distintas orientaciones sexuales, gays, travestis, transexuales— se adivina en la pulsión utópica de muchas obras de la nueva narrativa. El deseo de acabar con la opresión femenina late en varios relatos de Samanta Schweblin, donde a veces las mujeres acaban por tomarse oscuras revanchas (por ejemplo, «Mujeres desesperadas» o «Adaliana», en *El núcleo del disturbio*), o en la reivindicación del derecho a la erudición, la inteligencia y por qué no al cinismo que subyace en la construcción de la narradora protagonista de *Las teorías salvajes*, de Oloixarac, personaje que enfureció a los lectores sexistas no por su vida sexual (eso es lo que el machismo reciclado de este tiempo espera que una mujer narre en su literatura) sino por su radical lejanía del estereotipo de género «mujer sensible y amante».

Es muy interesante comprobar la novedad de que para algunos (pocos, es cierto, pero descollantes) escritores varones la utopía de *otro* Orden de Géneros es la pulsión que genera sus mejores obras. Aníbal Jarkowski y Andrés Neuman reivindican el saber en la experiencia corporal semiótica femenina y la inteligencia de los puntos de vista diferentes y novedosos que pueden aportar las mujeres: de su mirada y sus astucias y sus formas de sobrevivencia, de sus condiciones de existencia social, en las que el cuerpo está desmesuradamente

[5] En ese sentido, coincide con lineamientos para la novela histórica que sugerí en Drucaroff, Elsa. «Por una memoria utópica (Apuntes para una novela histórica femenina)», en Betancur, Patricia (curadora), *Lab05/Género*, Montevideo, Centro Cultural de España, 2005.

[6] Neuman, Andrés. *El viajero del siglo*, Buenos Aires, Alfaguara, 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 286 9/5/11 3:04 PM

valorado (y degradado), puede surgir un conocimiento políticamente necesario. Solidarios y sensibles, Neuman y Jarkowski lo respetan y lo utilizan productivamente en sus obras, sin por eso confiscárselo a las mujeres, sin negarlas como sujetos de saber, al contrario, construyendo a sus heroínas como portadoras de una nueva sabiduría.

En las novelas de Aníbal Jarkowski *Rojo amor*, *Tres* y *El trabajo* se habla de prostitutas explotadas, o de esposas que sacrifican su inteligencia extrema, su talento y su sensibilidad al egoísmo y egocentrismo de sus maridos, o de mujeres que tienen que mostrar la bombacha para conseguir trabajo.[7] Se cruza Orden de Géneros y Orden de Clases con aguda conciencia de la explotación incrementada que sufren las mujeres, no sólo por ser parte de los asalariados sino por su condición de género. De estas novelas puede hilvanarse una crítica política del sexo y el amor, junto al profundo deseo nunca explícito del autor textual (a menudo representado en un personaje narrador, varón conmovido y solidario) de que el arte (la propia obra literaria que se está escribiendo, la danza, la pintura, el teatro que se están narrando en las novelas) logre reivindicar y hacer justicia con las oprimidas. Deseo que, por supuesto, nunca triunfa del todo, porque la pulsión utópica no cede a los finales rosas o las reconciliaciones que tranquilizan y porque el arte no vale por sus resultados sino, precisamente, por sus anhelos.[8]

Otro relato utópico de hombre que reconoce a la experiencia corporal y semiótica femenina un saber necesario para mejorar el mundo es «Alumbramiento», de Andrés Neuman, para mí uno de los grandes cuentos de la narrativa de postdictadura, tal vez porque logra un diálogo inédito hasta entonces con la perspectiva femenina.[9] Relata lo imposible: un varón está pariendo en un hospital mientras su mujer lo tiene de la mano. El hombre cuenta cómo da a luz a otro varón, su voz es un torrente verborrágico e intenso que construye en su propio ritmo el terremoto corporal imparable que el parto desata, que adviene y se apresura cada vez más. «Alumbramiento» no tiene puntos y aparte y empieza *in medias res*, con un «y», como connotando que no hay principio, que la vida es una cadena infinita. La escritura, igual que —en el cuento— el cuerpo parturiento, logra una «prisa milagrosa», sabe entregarse a un movimiento en el que se participa pero no se maneja.

[7] Jarkowski, Aníbal. *Rojo amor*, Buenos Aires, Tantalia, 1993; *Tres*, Buenos Aires, Tusquets, 1998.

[8] Analicé en otra parte en detalle *El trabajo*, de Jarkowski. Véase Drucaroff, Elsa. «No todos los hombres quieren siempre lo mismo. (Sobre *El trabajo*, de Aníbal Jarkowski)», en Jitrik, Noé (comp.), *op. cit.*

[9] Neuman, Andrés. «Alumbramiento», en su: *Alumbramiento*, Buenos Aires, Páginas de Espuma, 2007. Analizo este cuento con detalle en Drucaroff, Elsa. «*Otro* hombre y *otro* orden simbólico: "Alumbramiento", de Andrés Neuman». *Revelaciones imperfectas. Estudios de literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ Editor, 2010.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 287 9/5/11 3:04 PM

La escena del dar a luz trae entremezclada la escena anterior. En esa escena de intenso erotismo también participa la luz, un componente del cuento que engendra la vida. Es la luz de la mujer después del sexo, la de su cigarrillo que «encendía también la noche blanda y mi corazón a oscuras». En esa relación donde él fue varón y penetró no hubo un agujero sino un «canal», «y ese canal, lo supe, había tocado fondo y se había doblado para regresar entero, rebosante de dos, pleno de luz, hasta mi propio vientre». Así se preña este macho: cuando la mujer le da, de puro generosa, su luz. Y él compartirá con el otro sexo-género el dolor necesario que también lo constituye: la vida que hace surcos en el vientre (como las estrías del vientre embarazado) es «un rastrillo de sol» y «desgarra»: «qué es la vida si no hay dos voluntades enredadas y un dolor compartido».

Este hombre en parto habla de «otra manera de sentirme hombre». Ésa es una exploración que la nueva narrativa masculina ha emprendido por caminos diversos. Así Pablo Ramos en su cuento «El día que te lleve el viento» escribe casi la misma frase: «Ésa era la manera más sublime que había experimentado jamás de sentirse hombre» .[10] Los dos relatos plantean espontáneamente un programa político de género, cada uno en un encuentro sexual «anormal». El de Ramos es horroroso, el narrador está encerrado en su género como un callejón sin salida, es una distopía, no una utopía, y tiene cruda conciencia de la tragedia política de la que no puede escapar; el de Neuman es utópico en su sentido más pleno, utópico por lo perfecto y por lo imposible. Porque el narrador de Neuman no ha llegado al poder de parir robándolo a las mujeres, ha sido un don que su mujer eligió darle en el amor:

> [...] yo ya no sabía quién estaba adentro de quién, es difícil amar para los hombres, es un riesgo ser el primero en conmoverse... y tan extraño darse, tómame, le dije.

Es importante entender que en «Alumbramiento» descubrir el placer de entregarse, preñarse, parir, no significa renunciar a lo fálico; sí a que del falo, de su poder ordenador e instaurador de razón (diría el psicoanálisis) provenga la única forma de razón, de sentido. El cuento pone en diálogo dos órdenes simbólicos de los que habla cierta filosofía feminista: el generoso poder del orden simbólico de la madre y la fuerza femenina no hacen, en este cuento, que el parturiento renuncie a conservar cosas del varón en un sentido cultural: ese hombre enamorado no se priva, por ejemplo, de observar cómo se transparenta el pezón de una enfermera que se inclina sobre él en la camilla. Tampoco se priva de cierto erotismo masoquista, sacrificial, que se relaciona

[10] «El día que te lleve el viento», en su: *Cuando lo peor haya pasado*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 288 9/5/11 3:04 PM

más con lo femenino, y sobre todo no se priva de su pene erguido, que es el órgano por el que va a parir.

Hétero y homoerotismo en este cuerpo masculino que trabaja en contra de la lógica cultural en la que se ha formado, sin renunciar a todo el placer que allí encuentra. El modo alternativo de ser hombre no pasa, entonces, por negarse como género sino por partir de quien se es para discutirse, pensarse, conversar con la diferencia.

La intensa presencia del sexo y su fusión con la sabiduría femenina son un hallazgo en «Alumbramiento». Así como el Dios masculino del judeocristianismo crea con su Verbo, así como embaraza el Espíritu Santo a una María sin derecho a conocer el gozo de la carne, acá estamos ante un Verbo de mujer que embaraza con la luz de su goce y de su carne, pero además sabe muy bien lo que hace.[11] Ella es la que pronuncia la frase sabia que anuncia lo que va a ocurrir: «hemos recuperado la inocencia, había dicho, y su gesto de placer consagrado era el gesto de una mujer posterior, como si ya supiera».

Ella anuncia el retroceso a un estadio previo a la expulsión del paraíso, en el que la cultura patriarcal no producía personas divididas en géneros jerárquicos. Utópico a pasado o a futuro, en todo caso el regreso a la inocencia se hace en el cuerpo, en el deseo, en la materia y en la violencia gozosa de la penetración.

La mujer que acá preña es «una mujer posterior», su posterioridad no sólo habla del cigarrillo del después, de la paz cuando el sexo se terminó, sino de una utopía para los géneros. Ese hombre se ha embarazado de ella «no ya por el placer, sino por la verdad» de su amor, y cuando ella pronuncia «hemos recuperado la inocencia», es el Verbo creador que se hunde en el otro cuerpo: «hemos recuperado la inocencia, me decía, con *su hombro hundido en mi hombro*».

¿Se puede leer en esta utopía un acento masculino de expropiación, de intento de confiscar el extraordinario poder de dar vida, que durante milenios los hombres han envidiado? Pienso que el imaginario de Neuman difiere radicalmente de otros imaginarios masculinos que pretendieron arrogarse para sí la potencia creativa de la madre. Lo normal fue, más bien, acudir a una negación destructiva de la maternidad, ya quitándole el sexo, su causa esencial, metaforizándola en «Verbo», «espíritu» o «razón», para apropiársela (así lee la filósofa feminista Muraro el *cogito ergo sum* de Descartes), ya haciendo lo contrario: negando que la verdadera gestación maternal de los humanos suponga también semiosis, entrega de lenguaje y cultura (es la madre la que nos

[11] El marco teórico que sustenta esta lectura está en mi ya citado ensayo *Otro logos. Signos, discurso, política*, donde cruzo *El orden simbólico de la madre*, de Luisa Muraro (Madrid, Horas y Horas, 1994) con ideas de León Rozitchner sobre la Virgen María y la madre gozante (Rozitchner, León. «Edipos», en revista *Topía, Psicoanálisis, Sociedad y Cultura*, año XV, nº 48, Buenos Aires, noviembre de 2001; "La mater del materialismo histórico (De la ensoñación materna al espectro paterno)», revista *El Ojo Mocho*, nº 21, Buenos Aires, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 289 9/5/11 3:04 PM

nombra y nos enseña a hablar) y considerando el trabajo de gestación materno como algo burdo y degradadamente carnal, lo que convierte a la madre pensante simple y biológica en «madre tierra». «Alumbramiento» no transforma el poder femenino en un intelectual y no carnal «pienso, luego existo» pero tampoco le quita su potencia intelectual. Como diría Luisa Muraro, la madre no es tierra que florece, es una humana que gesta y piensa en el mismo acto, da de comer y de hablar, cría-crea cultura, garantiza a su criatura la relación entre las palabras y las cosas, hace orden simbólico. Esto «Alumbramiento» lo sabe y no lo niega. Por otro lado, no se lo apropia para volverlo (como en la narrativa de Onetti, por ejemplo) una creación masculina artística valiosa que para afirmarse necesita el fracaso de los cuerpos femeninos, a los que condena a la ablación de órganos sexuales (*La vida breve*), a la muerte (*El pozo*) o a parir un feto sin vida (*El astillero*).[12] Si todas estas construcciones nacen de la envidia por el poder de creación de las mujeres, en el cuento de Neuman no hay envidia: el varón recibe algo ajeno con agradecimiento y admiración, y esa situación se aprovecha para discutir con las taras del propio género, para repensar y reposicionarse en «otra manera de sentirse hombre», para «ser fuerte de otro modo».

Es cierto que el cuento expresa el intenso deseo masculino de compartir la potencia creativa de las mujeres, pero éste lleva al homenaje. El cuento pone al cuerpo masculino en una situación imposible para, en ese mismo acto, desarrollar significaciones *que no son imposibles*. Ahí está su dimensión utópica. «Sentirme hombre» es sumergirse en el dolor, el terror, la vorágine del parto, experiencias corporales de mujer que construyen un varón futuro diferente. En ese punto, el relato confunde intencionalmente al niño que nace con el propio narrador. La escritura misma, parturienta, cuenta cómo un hombre, ayudado por una utópica mujer «posterior», logra darse a luz también a sí mismo.

Este homenaje a las mujeres probablemente no hubiera podido escribirse antes porque se construye —consciente o inconscientemente— con la reciente visibilidad que las luchas de género han obtenido para nuestras poderosas sabidurías específicas, se nutre de las transformaciones recientes del Orden de Géneros. Como dice Neuman en *El viajero del siglo*: «una sociedad nueva empezaría por reinventar el amor». «Alumbramiento» es una reinvención utópica que permite reflexionar sobre las reinvenciones posibles.

[12] Cf. Drucaroff, Elsa. «Deseo del Padre sobre la Ley de la Madre. Leyendo *El pozo*, de Juan Carlos Onetti». En: *Bienvenido, Juan. Textos críticos y testimoniales sobre Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, Biblioteca Nacional del Uruguay, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 290 9/5/11 3:04 PM

Las manchas temáticas

Hemos dicho que la literatura de un país es el modo en que éste se piensa a sí mismo, consciente e inconscientemente. Uno de nuestros grandes críticos, David Viñas, trabajó con esta hipótesis durante los años 70; su lectura, expuesta sobre todo en las sucesivas ediciones de su clásico *Literatura argentina y realidad política*, genera una suerte de relato que operaba, en palabras de Julio Schvartzman,

> […] haciendo de lo que habitualmente se consideraba un panteón el escenario vivo de un combate incesante. […] en su conjunto el libro impresionaba como un esfuerzo unitario y ambicioso de pensar la historia de la literatura nacional y sentirla como una materia palpitante que podía suscitar hipótesis audaces y despertar pasiones, enconos y polémicas.[13]

Esta aguda observación convive, en el trabajo de Schvartzman, con juicios duros contra aspectos esenciales de la obra de Viñas (fundamentalmente contra la construcción que hace el crítico de una figura de sí mismo). Sin embargo, si se lee a Schvartzman con cuidado se percibe un homenaje; homenaje crítico, sí, pero profundo y consciente de que el meollo del aporte que hace el autor de *Literatura argentina y realidad política* es dar la posibilidad de pensarnos como país a través de las ficciones que en nuestro país se han escrito.

Es precisamente por eso que *Los prisioneros de la torre* se reivindica hijo (hija, porque es un ensayo con voz de mujer) de David Viñas. Una hija que a veces reclama y critica a su padre, es cierto, pero que no reniega de quien también la ha engendrado, no olvida su deuda ni disimula su admiración.

De hecho, David Viñas me aporta una de mis herramientas fuertes: el concepto de «mancha temática», que, en palabras del Nicolás Rosa lector de Viñas, puede definirse así:

> La «mancha temática» —unidad fundamental— aparecería como un espacio temático que significa —que irradia— por impregnación y contagio: un espacio de significados que actúan por contigüidad. Es posible formularla como un verdadero campo semántico unívoco: para no correr el riesgo de «solidificarla» [Viñas] apela a la metáfora de la «mancha» que alude a su impregnabilidad: un «tema» que se «extiende» longitudinalmente para encontrar la dimensión «historia».[14]

[13] Schvartzman, Julio. «David Viñas: la crítica como epopeya», en Cella, Susana. *La irrupción de la crítica. Volumen X de la Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

[14] Rosa, Nicolás. «Viñas: las transformaciones de una crítica», en su: *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidd Nacional del Litoral, 1987.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 291 9/5/11 3:04 PM

La mancha temática se extiende longitudinal porque abarca muchas obras que si en Viñas se suceden diacrónicamente, en mi corpus impregnan en un corte sincrónico que incluye a las dos generaciones estudiadas y siempre aparecen teñidas de preguntas, de incertezas.

El autor de *Literatura argentina y realidad política* pone estas manchas siempre en relación con núcleos traumáticos del imaginario nacional, núcleos a los que, ya desde lo temático, ya desde lo formal, una literatura vuelve una y otra vez angustiosamente, porque *ahí* hay algo irresuelto. Muchos de los núcleos traumáticos que él trabaja pueden seguirse incluso hoy, transformados pero activos. Por ejemplo, la mancha temática del viaje a Europa como viaje a «la civilización», que hoy sufrió transformaciones radicales, como veremos.

La NNA tiene sus propias manchas temáticas y reelabora otras que ya existían. El trauma del pasado reciente tiñe su imaginario, por eso las primeras manchas de las que voy a ocuparme se relacionan con él.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 292 9/5/11 3:04 PM

capítulo 8

El trauma del pasado reciente

La narrativa actual, como mostré en mi discusión con Sarlo, se interroga constantemente por la historia; el trauma de la dictadura retorna con horror, aunque se transforme y contamine con múltiples sentidos ajenos a él; es el efecto siniestro de una *hybris* heredada, casi a la manera de los hijos que en la tragedia griega saben que no tienen chance, están marcados por las transgresiones que no protagonizaron. Y como a esos hijos, los precios por la desgracia del ayer se les presentan de modos múltiples, no evidentes, mezclados con sus propias pasiones y sus propios terrores y conflictos en los mundos imaginarios que escriben.

Una cita de *Sandra*, de Ariel Magnus, es uno de los tantos ejemplos: Almeida, el adulto que ofició de padre de Juan, joven de 21 años que protagoniza la novela, tiene un pasado con oscuros secretos que su hijo adoptivo ignora. Si bien la trama no refiere a algo político, esto se puede poner en serie con muchas obras donde recurren los pasados siniestros, como luego veremos, y las connotaciones confluyen todas en la misma dirección que en esta cita:

> Almeida sintió vagamente que desde su exilio la vida consistía para él en podar el presente de cualquier huella que remitiera al pasado, en quemarlo como a un pastizal, pero que esa poda constante y esa quema compulsiva sólo habían servido para que el pasado creciera con más fuerza y lo invadiera como invaden los altos de una casa las emanaciones putrefactas de un cadáver escondido en el sótano.[1]

El pasado es un cadáver que acecha al padre que guarda sus secretos; la metáfora se volverá literal para el hijo, que deberá descubrir el cadáver de

[1] Magnus, Ariel. *Sandra*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 293 9/5/11 3:04 PM

Sandra cuando le toque llegar al final de su aventura. Y es esta presencia la que nos lleva a hablar de la primera mancha temática de la que voy a ocuparme: los fantasmas.

Mancha temática: Fantasmas y desaparecidos

Tengo genes de millones y millones de personas muertas:
eso es estar llena de fantasmas.

Cuqui (1977), «Bambalinas tétricas»[2]

Supe que la narrativa de los nuevos me interpelaba cuando me encontré pensando por qué aparecían tantos fantasmas en sus tramas, en las imágenes, en la escritura. Como integrante tardía de la generación de militancia, leí lo que al menos a nosotros parecía decirnos. Era una señal, un camino que llamaba a internarse, era el modo en que los que están parados sobre mis hombros nombraban algo que nosotros podíamos escuchar a condición de no sobreimprimir en esos fantasmas tan sólo nuestra rabia y dolor por tantas frustraciones.

Espectros y climas fantasmales reaparecían y se repetían en obras que aludían a lo político pero también en otras cuya trama nada tenía que ver con eso. Esto fue lo primero que me convocó a leer, y si después encontré mucho más fue porque, arrastrada por el indicio inicial, ya me había sumergido en un mundo ficcional nuevo del que no quería sustraerme.

Trabajé la mancha temática de los fantasmas y desaparecidos ya en 2004: «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 la 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,[3] policiales deductivos (género de la «verdad» por excelencia), solucionan los asesinatos con

[2] En Lardone, Lilia [selección y prólogo]. *Es lo que hay. Antología de la joven narrativa en Córdoba*, Córdoba, Babel, 2009.

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

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 294 9/5/11 3:04 PM

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 al desplegar 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.[4]

En «Tanti auguri», un cuento de Beatriz Actis, la protagonista dice: «Estoy en el pasado y estoy en el presente». Nada político aparece acá: una mujer vive en Sauce, en una casa casi al borde del campo, cerca de Rosario. No vive sola: convive con una sombra: su marido murió en el mismo lugar tres años y medio antes, ahogado. El mejor amigo de él la va a visitar y, de alguna manera, muy tranquila, casi tierna, mantienen el ritual de verse como si él siguiera existiendo, aunque nunca lo dicen.[5]

Son demasiado frecuentes las situaciones donde se vive entre presencias que no están, en un tiempo habitado por otro que pasó, y el consiguiente desvanecimiento de la realidad que las rodea. No es casual que incluso de uno de los libros con lenguaje realista, *El grito*, de Abbate,[6] 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 deshechos a punto de borrarse, aunque rondara el horror desbaratando casas, barrios, ciudades, y sólo quedaran los contornos, el polvo de los días y los muertos en torno a nosotros, como reclamos…»

[4] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.* Sin embargo, este artículo aparece por primera vez, con el título «¿Qué escriben los jóvenes?», en una versión reducida, en la revista *Ñ*, *op. cit.*

[5] Actis, Beatriz. «Tanti auguri», en: *Antología de narrativa argentina 3 Siglo XXI*, Buenos Aires, Opción Libros, 2006.

[6] Abbate, Florencia. *El grito*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 295 9/5/11 3:04 PM

El particular desamparo que supone vivir entre fantasmas, pegado al pasado [...], aparece en muchas obras, no como reflexión: literalizado.

Ana María Shua, una de los pocos escritores de otras generaciones que desde siempre es atenta lectora de los de postdictadura, releva esta novedad:

> Una de las formas que adopta la memoria [del pasado reciente] es un género que, aunque reconoce raíces en nuestra tradición, trae también una novedad muy importante: es la narrativa de horror.[7]

Los cuentos de *Mockba*, de Diego Muzzio, están impregnados de muerte viva y climas siniestros. Gustavo Nielsen escribe cuentos de terror donde todo el tiempo aparecen muertos que no están muertos. Es casi una constante en su primer libro de relatos, *Playa quemada*, en varios cuentos de *Marvin* («En la ruta», «Cinta de Moebius», «Las primeras cincuenta mascotas de la Tierra»),[8] y en su ya comentada novela *Auschwitz*, donde el imaginario explícito de la represión del último gobierno militar cristaliza en un extraño fantasma: un niño sin sexo, tal vez extraterrestre, que Berto tortura y mata pero siempre reaparece en su casa, vivo, mudo, sin muestras de dolor alguno, sereno, inhumano, estremecedor.

En las dos novelas de Alejandro López (*La asesina de Lady Di* y *Kerés cojer?=guan tu fak*), pese a su interés por lo coloquial y la descripción de entornos sociales, está lo fantasmal: los muertos condenan o protegen a los vivos. Estas historias protagonizadas por lúmpenes y perdedores de una Argentina postmoderna y miserable ocurren mientras una presencia espectral vigila, opera, participa.

También Mariana Enriquez trabaja a su manera con el gótico.[9] Su primera novela, *Bajar es lo peor*, tiene cierto universo propio de las novelas de vampiros y fantasmas en el putrefacto corazón de los «dorados años noventa» menemistas. Es una historia trágica de amor protagonizada por dos lúmpenes: Facundo, un bellísimo taxi boy a quien un triste hombre casado mantiene en un departamento en el coqueto barrio de Recoleta, y Nerval, joven drogadicto de las orillas de la ciudad. La hermosura de Facundo es sobrenatural, irresistible, demoníaca y pierde a hombres y mujeres en un amor destructivo. Nerval, el hombre que Facundo ama, es absorbido a su vez por espectros que pueden o no ser alucinaciones de la droga. Lo vampírico circula entre Facundo y Nerval como un lazo trágico, romántico y avasallador. El contraste

[7] Entrevista a Ana María Shua, febrero de 2004.

[8] Muzzio, Diego. *Mockba*, Buenos Aires, Entropía, 2007. Nielsen, Gustavo. *Playa quemada*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, y *Marvin*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003. *Auschwitz*, *op. cit.*

[9] Para el gótico como género, sus reelaboraciones del poder y la explotación social, el lugar del artista lúcido y solitario y otras importantes significaciones recomiendo el indispensable libro de María Negroni, *Museo negro*, *op. cit*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 296 9/5/11 3:04 PM

entre las orillas pobres de la ciudad y la glamorosa Recoleta no evita que los dos lugares sean peligrosos, oscuros y sórdidos. Enriquez logra plasmar la escenografía menemista como desamparo radical para los jóvenes que están creciendo allí; desamparo en todas sus formas: la desprotección de la noche brillante, corrupta y peligrosa de los lugares de moda y la de los conventillos y el sur empobrecido. La muerte, la sangre y una fatalidad que linda con lo sobrenatural sin terminar de resolverse protagonizan los dos espacios.

Pese a algunos defectos técnicos, *Bajar es lo peor* despliega un potente imaginario veinteañero (Enriquez publica esta novela en 1995, con 22 años). Es notable que forme parte de él, como sutil e inconsciente filigrana, el pasado reciente que ella sólo vivió de muy niña. No es éste su tema, tampoco se lo explicita, pero la escritura deja caer connotaciones que ligan toda la historia ambientada en el menemismo a una guerra previamente perdida. Nerval habita una ciudad empobrecida y extrañada que exhibe las huellas de una brutal derrota: el primer capítulo comienza en el Dock, construyendo un campo semántico urbano muy fuerte en ese sentido: se describen «hierros retorcidos», barcos «muertos, abandonados», se menciona la desolada canción «Mambrú se fue a la guerra», se reitera el verbo «perder» y, finalmente, aparece esta frase: «miedo a mandar [droga] de más y ganar. La muerte tirando de la oreja, el corazón latiendo enloquecido»[10] donde sintomáticamente «perder», que en la jerga de jóvenes marginales y policías significa morir, se transforma en su antónimo «ganar», con lo cual el campo semántico de la derrota clausura incluso la victoria. Las connotaciones que abre esta primera descripción contaminan toda la novela, que no menciona nunca, sin embargo, la derrota de 1976 y que sin embargo está también debajo de todo lo que se escribe y se cuenta. En casi todos los relatos de Enriquez aparece la mancha temática de lo fantasmal. Ella reconoce que el gótico atraviesa su obra y agrega significativamente: «la realidad argentina es gótica».[11]

Por su parte, en todas sus obras, Pablo De Santis dibuja mundos fantasmáticos: abundan las arquitecturas espectrales con edificios sin terminar, misteriosas e incognoscibles zonas oscuras que acechan en los edificios; grupos esotéricos que hacen reflexiones metafísicas y son sectas misteriosas que protegen secretos extraños, intentos de contacto con un más allá vedado a la razón.[12] La obra de De Santis interesa mucho por sus climas y su despliegue imaginativo pero a veces tiende a reiterarse y a caer en cierto estereotipo en sus personajes, sobre todo en los femeninos, donde impera la vieja mirada masculina.

[10] Enriquez, Mariana. *Bajar es lo peor*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.

[11] Entrevista pública que realicé a Mariana Enriquez en el ciclo «La voz propia», en el MALBA, Buenos Aires, 23/11/2009.

[12] Véanse por ejemplo De Santis, Pablo, *La traducción*, Buenos Aires, Planeta, 1998; *El calígrafo de Voltaire*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000; *Los signos*, Buenos Aires, Página/12 literatura fantástica y ciencia ficción, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 297 9/5/11 3:04 PM

Un universo de fantasmas perverso y sensual, a menudo terrorífico, también puebla los relatos de Fernanda García Curten, como «La señora mayor sigue tocando el piano» y *Cuentos condenados*.[13]

Aunque el fantástico tiene un linaje muy rico en la narrativa argentina y muy importantes escritores anteriores escribieron algunos cuentos donde hay específica presencia de fantasmas (Julio Cortázar, José Bianco, Adolfo Bioy Casares), lo fantasmal no constituye una mancha temática reiterada hasta la nueva narrativa. La detecto por primera vez en *Los Pichy-cyegos*, de Fogwill, la primera novela de un escritor de la generación de militancia que fue descubierto, admirado y leído por los jóvenes de la postdictadura.

En ese libro encuentro la fundación de esta mancha temática, que aunque luego se expande y adquiere también sentidos no políticos, nace en relación directa con el pasado reciente de la dictadura. La novela se publica por primera vez en diciembre de 1983, exactamente cuando comienza el alfonsinismo, y se escribe (al menos ésa es la versión que da su autor) durante los mismos días de la guerra de Malvinas. Después de 1983 hay indiferencia y alejamiento de los argentinos hacia su literatura. No obstante, *Los Pichy-cyegos* constituye una excepción: es relativamente leída cuando aparece y sobre todo en las décadas posteriores, en general por jóvenes. No casualmente, como ya se ha comentado, tiene cinco ediciones mientras la mayor parte de los libros argentinos no se venden y mucho menos se reeditan. Las generaciones de postdictadura leen *Los Pichy-cyegos*, un texto donde lo fantasmal está inextricablemente ligado con el trauma político.

Los «pichis» son soldados desertores de la guerra de Malvinas que se esconden en una trinchera, la «pichicera», y sobreviven escondidos durante toda la guerra, haciendo intercambios comerciales con el enemigo. Se los define como «muertos que vivían debajo de la tierra, cosa que a fin de cuentas era medio verdad»,[14] y se insinúa a menudo que son fantasmas. Y lo son, al menos de acuerdo con las dos lecturas posibles que inscriben *Los Pichy-cyegos* en la vacilación fantástica que teoriza Tzvetan Todorov:[15] son fantasmas porque al final morirán todos por asfixia en la pichicera, y, en ese sentido, el inmenso esfuerzo por sobrevivir en la guerra es vano, ya están muertos, de algún modo, desde que empieza el relato (que aporta el único pichi sobreviviente, Quiquito, una vez terminado el conflicto bélico). Claro que la otra posibilidad es que

[13] García Curten, Fernanda. «La señora mayor sigue tocando el piano», en Abbate, Florencia (comp.). *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, *op. cit*. García Curten, Fernanda. *Cuentos condenados*, México, Edición de la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1998.

[14] Fogwill, Rodolfo Enrique. *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*, Buenos Aires, de la Flor, 1983. Mantengo la grafía del título de esta primera edición.

[15] Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 298 9/5/11 3:04 PM

sean fantasmas, simplemente, porque nunca existieron, y la historia entera sea producto del psicótico Quiquito, quien cuenta un relato que no se puede comprobar y, según el texto, está en observación psicológica (¿es un «loco de la guerra»?). No hay otro rastro de la existencia de los pichiciegos que no sea ese relato. Aunque nunca la confirma, la novela despliega la historia de los pichis con una verosimilitud completamente consistente.

Por supuesto, esta vacilación fantástica es en sí misma paródica: la entonación cínica y juguetona de la escritura no permite que la vacilación alcance dimensión dramática: ni la psicóloga que atiende a Quiquito está valorizada en el texto ni la posibilidad de que él esté inventando importa mucho, a la hora de contar la historia de los pichis. Ese universo ficcional vale en sí mismo, la vacilación fantástica es más un procedimiento juguetón que un enigma inquietante planteado al lector. Esta voluntad de no tomarse demasiado en serio es otro factor que acerca violentamente la literatura de Fogwill a la narrativa que se escribirá poco después.

Aparece así por primera vez la connotación «vivos que viven como muertos», que luego cristalizará reformulada, como veremos, en un verdadero arquetipo literario de joven apático, típico de la NNA. Pero si los pichis son, connotativamente, también fantasmas (además de adolescentes astutos, vitales y empecinados en salvarse de la guerra), si son «vivos que viven como muertos», en la trama de esta novela también aparecen fantasmas plenos, «muertos que deambulan entre los vivos», inaugurando la cara inversa de la misma mancha temática, también muy frecuente en el corpus. En efecto, en *Los Pichy-cyegos* hay dos «aparecidas»:

> Aquellas dos y ellos veinticuatro —que habrán sido cincuenta [pichis] con los entrados y salidos y los perdidos y los muertos— eran las cosas más habladas de la tropa.
> Y era una suerte lo de las aparecidas, porque con tantas historias de brujería que se dijo de ellas y todo lo que se agrandaban esas historias y las de los pichis, nadie los iba más a buscar, porque los chicos se pensaban que los pichis también eran aparecidos y los comandantes —si alguien decía que lo rondaba un pichi—, creían que era una superstición de la tropa que se inventaba historias para poder ilusionarse con algo, a falta de comida.
> Esto se puede confirmar preguntando a cualquiera de los salvados: se hablaba de británicos y de quejas, después se hablaba de las aparecidas y después se hablaba de los pichis, que según ellos eran muertos que vivían debajo de la tierra, cosa que a fin de cuentas era medio verdad.
> ¿O no era verdad que vivían debajo de la tierra?
> Que eran muertos, no. Aunque alguno de los pichis de la chimenea ancha —los dormidos—, pudo haber creído alguna vez que estaba muerto y que toda esta historia se la estaba soñando su alma en el Infierno: los ilusos abundan. ¿No?

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 299 9/5/11 3:04 PM

Esta fusión entre fantasmas «de verdad» y jóvenes que, abrumados por una concreta realidad política nacional de la cual son víctimas principales, parecen fantasmas produce en la literatura joven, una década después, las dos líneas ya anunciadas de lo fantasmal: muertos que deambulan entre los vivos y vivos que parecen vivir como muertos. La política está imbricada en la génesis de ambas. Es que las «aparecidas» de *Los Pichy-ciegos* no son fantasmas cualesquiera. Se trata de dos monjas que vagan por la intemperie malvinense, hablando «casi como argentinas» pero «con acento francés» y refieren, evidentemente, a Léonie Duquet y Alice Domon, religiosas francesas desaparecidas durante la dictadura militar.

> Tiempo después la radio de los británicos transmitió algo de dos monjas que nadie pudo oír bien, porque estaban carneando una oveja en el almacén. El mismo día, el Turco contó que los de Intendencia habían hablado de las monjas *aparecidas* y que toda la tropa —lo que quedaba de la tropa— andaba muerta de miedo por las aparecidas y que ya nadie quería patrullar, con más miedo a las monjas que a los tiroteos británicos, que en esos días estaban amainando.
> —Pero aquí, el que ande con miedo se vuelve al ejército —avisaron los Magos, y de a poco, los pichis fueron hablando cada vez menos del tema aunque se los veía más dispuestos a discutir de religiones y a escucharle al tucumano las historias de vampiros y de los hombres tigre que, según él, aparecían de noche por las sierras de Famaillá.[16]

El secuestro, tortura y asesinato de las monjas francesas no ingresa a la novela como un hecho histórico sino fantasmal. Así, exactamente, ingresará luego la historia a la NNA: como duda, como enigma, como espectro. Las «aparecidas» son el modo extraordinariamente sensible en el que la literatura argentina está haciendo hablar, en 1982 o 1983, mientras se produce la novela, a un *trauma* ya arraigado en la sociedad pero que todavía no ha ingresado a la ficción. No es el tema sino el *trauma* lo que no ha hablado aún en la literatura, lo que ingresa; es decir, es la marca indeleble que lo *no dicho* ha impreso sobre el tema.[17]

Ya existe en 1983 un modo políticamente correcto de ficcionalizar a los desaparecidos, fingiendo comprensión política, proclamando su inocencia, prohibiendo preguntas y negando el trauma. Que en el fragmento citado las desaparecidas sean (y es casi un chiste negro) «aparecidas» y se fusionen con otros fantasmas que habitan desde siempre la cultura popular argentina, que

[16] El subrayado es mío.

[17] En la poesía la voz del trauma ingresa antes que en la narrativa con el estremecedor poema «Cadáveres», de Néstor Perlongher.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 300 9/5/11 3:04 PM

se vuelvan parte de nuestro folklore, de un temor irracional, superstición colectiva, de lo irreductible a la comprensión política, es un hallazgo estético premonitorio, dado que perdura dolorosamente intacto hoy, décadas después. La violencia represiva de clase que ejerció la dictadura militar y no fue ni sobrenatural, ni demoníaca, ni incomprensible, estaba cargada de significados góticos que perviven en el imaginario social.

Las monjas aparecen casi siempre en relación con corderos. En su primera mención, los testigos dicen «Había corderos con ellas: las seguían». En la cita que venimos de hacer, aparece el cordero en martirio (se «carnea una oveja»), en otra parte, sin aludir a las monjas, se habla de las ovejas reventadas por las minas, lo que refiere a la víctima inocente del imaginario cristiano («El olor a oveja reventada por una mina es parecido al olor de cristiano reventado por una mina»). Esta connotación proviene de un texto sumamente influyente pero nada ficcional, que angeliza a los desaparecidos, despolitizándolos, pero no se propone como *arte*, laboratorio de significaciones donde las ficciones pueden expresar un trauma sino que transforma el trauma en razón, lo plantea como verdad política, como ceguera voluntaria: me refiero al ya mencionado «Prólogo» de Ernesto Sabato al *Nunca más*. La novela condensa así muchas significaciones alrededor del tema: las obvias y vigentes en el momento de su escritura, y las impronunciables que perviven hasta hoy.

Los Pichy-cyegos inaugura no sólo el uso de la ficción gótica en relación con la violencia política reciente, sino algo más que también será muy frecuente en las generaciones de postdictadura: el humor políticamente incorrecto, el cinismo lúcido. Cuando insiste con el sustantivo verbal «aparecidas» Fogwill derriba cualquier entonación grave o trágica, se permite en un tema como éste hacer un chiste negro. El sarcasmo atraviesa toda la novela y en general la obra de Fogwill. Ya dijimos que el procedimiento de vacilación fantástica, que en otras narraciones produce una inquietud tensa, atrapa al lector en una duda que lo conmociona, acá es un juego más. En igual tenor trabaja la NNA.

Tracemos una serie que engarce varias de las numerosas obras con fantasmas en la NNA. En la novela *Las Islas*, de Carlos Gamerro, leemos una escena no casualmente colocada al final, casi cerrando: el ex combatiente de Malvinas Felipe Félix, que fue el detective de la historia, camina por las calles de Buenos Aires derrotado, sobreviviente, agobiado de impotencia luego de haber aclarado todos los misterios, simplemente para sentirse aun más impotente. Un grupo de amigos entrañables lo visita, son los que resistieron con él en la trinchera:

> 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

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 301 9/5/11 3:04 PM

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.
—Escuchame, 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.[18]

Ese infierno de los vivos sigue torturando a los muertos y por eso no hay paz sin verdad y sin justicia. *Cuando te vi caer*, ópera prima de Sebastián Basualdo, es la novela de iniciación de un joven que crece inmerso en el horror que produce el silenciamiento de la verdad. El narrador, ya no niño ni adolescente, evoca una ausencia que, fantasmagóricamente, habita su memoria. El principal personaje de este vacío es su padrastro, aparentemente un héroe de Malvinas que, sabremos al final, se ha suicidado. Recordándolo, aparece una familia también ausente, atravesada por una soterrada y profunda violencia doméstica que se vuelve metonimia de un pasado nacional nada lejano, sanguinario, que el joven intuye pero no conoce porque nadie se encargó de transmitírselo. Esta novela, tejida como memoria de un ayer habitado por secretos y fantasmas políticos insepultos que se perciben sin entender, incluye entre sus páginas una auténtica casa embrujada con fantasmas: es un edificio abandonado en Villa del Parque donde deambularían dos novios que murieron al terminar su fiesta de casamiento.[19]

En *Cuando te vi caer* el narrador entra a la ESMA para ser suboficial de la Marina, con trece años, y dice explícitamente que nadie en su familia le había hablado de lo que había ocurrido ahí. Así, el silencio y la violencia íntima que tiñe las escenas familiares que ha relatado se dejan interpretar en el libro también como metonimia donde lo íntimo alude a lo político. Con otros recursos, también *El molino*, de Marina Docampo, se propone como novela de infancia e iniciación y se tiñe de violencia familiar soterrada que connota la violencia política. La narradora recuerda su infancia en una familia numerosa porteña que se muda al campo durante la dictadura, posteriormente emprende un viaje por el país y vuelve a Buenos Aires. La violencia exterior llega metonímicamente, apenas en detalles: disparos de metralleta en la Na-

[18] Gamerro, Carlos. *Las Islas*, Buenos Aires, Simurg, 1998.
[19] Basualdo, Sebastián. *Cuando te vi caer*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 302 9/5/11 3:04 PM

vidad, mientras la familia asiste a la iglesia bajo una humareda (curiosamente, Basualdo también narra una Navidad familiar con disparos de fuego). Hay miedos de los que no se habla, un padre amenazado en su trabajo sin que el texto explique por qué. En el universo infantil de la narradora, la violencia se desvía hacia la naturaleza (animales, insectos) y hacia los juguetes: se cuentan secuestros y asesinatos de gatos recién nacidos, se disuelven insectos en sal, se balean animales, se descuartiza con ensañamiento a una muñeca. Aunque la novela se propone como un texto realista de evocación, igual que muchos ejemplos que estamos viendo, su realismo aparece fisurado, agujereado por instantes de gótico y fantástico. Hay dos episodios que únicamente ve la narradora, y en uno de ellos tiene fiebre; además escucha en ambos que alguien pronuncia su nombre. También ve escenas que sugieren brujería: el cuerpo descuartizado de una gallina relleno de cosas, gatos negros, estampitas y velas; un hotel abandonado, un hombre con dientes amarillos y uñas negras que la persigue.

Si en *El molino* o *Cuando te vi caer* lo fantasmal convive con remisiones explícitas a tiempos de la dictadura, o a cicatrices que ésta dejó, en otros textos no hay nada que hable de la historia política reciente. Simplemente aparecen fantasmas en la trama (como en *La asesina de Lady Di*), o lo fantasmal está ahí, sin relación con lo sobrenatural o el gótico, pero con un papel fuerte en la obra. La insistencia de esta mancha se ve únicamente cuando se ponen las obras en serie, es en ese momento cuando la posibilidad de una lectura política se impone.

Por ejemplo, en «La mortificación ordinaria», de Fabián Casas, cuento algo socarrón y nada terrorífico donde un ex montonero de vida ahora sedentaria, sumido en el ostracismo, cuida un cardenal que es (ridículamente) la reencarnación de Kundari, su compañero de militancia armada, uno que era «un animal […] un tipo muy corajudo al que hay que tener bien controlado porque no sabe pensar».[20]

Con similar distancia e ironía se presenta lo fantasmal en muchos cuentos de Patricia Suárez, en los que no hay gótico sino apenas un suave humor bastante negro o, al menos, desolador: el entrañable fantasma de la señora Brum atormenta con su ausencia a la narradora de «Rata paseandera», el insólito señor Wong convoca a los fantasmas de los perros raptados o asesinados, aullando a la luna como un perro más, en «El éxito en los negocios».[21]

[20] Casas, Fabián. «La mortificación ordinaria», en su: *Los lemmings*, *op. cit.*

[21] Suárez, Patricia, *Rata paseandera*, *op. cit.*; Suárez, Patricia, *Ésta no es mi noche*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 303 9/5/11 3:04 PM

Muertos que viven entre los vivos; la serie «dos, pero uno muerto»

> *Me gustaría creer que la cosa terminó ahí. Que después de estos años de agonía, [mi hermano] Jorge ya no puede pensar ni soñar más, que está de veras muerto y enterrado. Pero no puedo estar seguro. Una parte de él, lo poco que sobrevivió al blanqueo, está condenada a vagar como un espectro por ese puto país de maravillas. Y sufre, ¿me entiende?*
>
> Alejandro Alonso, *Postales desde Oniris*

La asesina de Lady Di, de López, termina así: «Pero ella no sabía o no se acordó que las mellizas Hóberal u Hóberol [...] volvemos para hablar hasta después de muertas».

El final devela, con ese «nosotras» tácito, que la voz que narró era la de un espectro cuya identidad en un punto es clara, en otro está en cuestión (hay dos versiones del mismo apellido) y que acaba de lograr nada menos que lo que, mientras escribo estas líneas, aún no pudo hacer nuestra sociedad: confesar sus culpas, castigar decididamente a los culpables. La vacilación sobre el nombre «Hóberal u Hóberol» alude a tensiones y vacilaciones alrededor de la identidad —el modo de nombrar, de definir— a las víctimas y a los victimarios, pero coexiste con una certeza clara: hubo dos hermanas, una estaba muerta, hubo responsabilidades y culpas, ahora hay castigo:

> La narración hizo justicia. Claro que a su modo, y eso cambia todo: la asesina es una cholula loca por Riqui Martin, una víctima suya es Lady Di. Ningún referente junta la novela con nuestro pasado político, y sin embargo sus obsesiones la conectan con otras obras del corpus y dejan leer, en serie, que el trauma sigue hablando.[22]

Por ejemplo en *Aún*, de Mariano Dupont, que encara explícitamente el pasado de la dictadura, la presencia de lo fantasmal se condensa en el adverbio temporal del título.[23] La morfología y la sintaxis de la novela son en sí mismas fantásticas: la escritura vuelve obsesivamente a un desaparecido que pervive en el libro. Fue amigo del narrador y *aún* camina, habla, hace y hará ocurrir recurrentemente aquellos días previos a su secuestro. La culpa organiza aún en 2003, año en que aparece la novela, la estructura «dos, pero uno muerto»: el que narra, el que recuerda, el que está vivo, fue un amigo

[22] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.*
[23] Dupont, Mariano. *Aún*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 304 9/5/11 3:04 PM

pero pasó a ser ¿involuntariamente? delator. Hay algo de narrativa gótica en todo esto; como diría María Negroni en *Museo negro*, el pasado vivo en el presente es el gran protagonista, insiste, asusta, pero no hay nada sobrenatural en la novela de Dupont. Y sin embargo la escritura se vuelve terrorífica, es ella misma sombra que retorna, como el amigo insepulto. La torturada sombra que tortura.

Veamos más ejemplos de la mancha «dos, pero uno muerto»:

> [...] las mellizas Hóberol (una, muerta); los dos jóvenes narradores —«brothers»— en *Memoria falsa*, de Apolo (dos «hijos» en competencia: el incestuoso, el amigo; el hijo desaparecido, el hijo presente; uno buscando al otro, combatiendo con el otro, encontrándolo o matándolo); [...] el hermano vivo y el hermano muerto, el hijo malo y el hijo bueno, en *Las Islas*, de Gamerro.
>
> 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, futura 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.[24]

La pareja de personajes que funciona según la estructura «dos, pero uno muerto» se caracteriza porque ambos son coetáneos: hermanos, amigos, semejantes. En este punto habla el trauma de los desaparecidos, ya que éstos son perpetuamente jóvenes y los que son jóvenes después sienten sistemáticamente su sombra como competencia insuperable. En sus obras se repiten estos pares de gente de la misma edad, ligada por la culpa y el conflicto, a menudo también por el amor o la envidia, donde el éxito o la vida de uno implica la destrucción del otro.

La estructura «dos, pero uno muerto» tal vez aparezca algo más atenuada en la segunda generación de postdictadura, pero también se la registra allí. Lo que sigue no es una lista exhaustiva, o cronológica, ni discrimina entre primera y segunda generación, son apenas nuevos ejemplos:

[24] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 305 9/5/11 3:04 PM

—*Opendoor*, de Iosi Havilio: en este libro «dos, pero uno muerto» es lo que pone en movimiento la trama porque motiva que la narradora conozca al hombre que la hará irse de Buenos Aires a Opendoor, iniciando así toda la peripecia. Aparecen dos encarnaciones de la Gestalt «dos, pero uno muerto»: la narradora y su novia, Aída, quien desaparece entre la gente una tarde en la que están juntas en La Boca. Mientras la busca, la narradora asiste al suicidio de una joven que se arroja al Riachuelo desde el puente, pero como está lejos no puede descubrir si ella es o no Aída; lo cierto es que su novia no aparece más; esa ausencia determina que la protagonista se mude al campo, cerca de Opendoor, donde aparece la segunda Gestalt «dos, pero uno muerto»: dos seres masculinos llamados Jaime, uno es humano y está vivo, el otro es un animal y tiene cáncer. Durante todo el libro la narradora recorre morgues buscando confirmar que Aída era la mujer que vio morir. Y el humano Jaime queda para siempre acompañado por «el otro Jaime», el caballo que muere y se vuelve su sombra. Como casi siempre, la mordacidad típica de la NNA está presente: que los dos se llamen igual y que sean igual de silenciosos y apáticos es más gracioso que conmovedor;

—«Playa quemada», cuento corto de Gustavo Nielsen donde el hermano va en busca de su hermana, que fue transformada en piedra por una erupción de lava hirviente a orillas del mar. El hermano descubre que ella tiene una vida de infratumba y toda su existencia se pone a girar alrededor de la muerta en vida;

—«El aprendiz de brujo», relato de Rodrigo Fresán ya mencionado, donde la muchacha que está con el narrador tiene una hermana desaparecida. Ella le pesa porque es inimitable («Laura, la perfecta Laurita Feijóo Pearson») y porque los adultos hipócritas no reconocen el verdadero motivo de su ausencia y cuentan que se ahogó en el mar;

—*Jardines de Kensington*, también ya citada y del mismo autor, donde el hermano muerto es insuperable, amado, y signa la desgracia del hermano vivo;

—*Frenesí*, de José María Brindisi, donde la joven Ana salva a una coetánea, Mercedes, de morir ahogada, y la «ahogada», hasta entonces una desconocida, no sólo revela inquietantes similitudes que la vuelven su doble, sino que, aunque haya sobrevivido, adquiere una existencia fantasmal: «Mercedes casi no está ahí, y hasta podría pensarse que preferiría estar en cualquier otra parte. Es poco más que un fantasma». Mercedes se vuelve una suerte de doble siniestro que empuja a Ana al suicidio. La vida de una supone la muerte de la otra, no hay salida;

—*Pequeños hombres blancos*, de Patricia Ratto: la pareja es entrañable y está formada por la protagonista y su perro, que es su gran amigo. Pero luego éste es torturado y asesinado por gendarmes represores (el relato transcurre durante la dictadura militar) y reaparece en el libro como fantasma que acompaña a la muchacha;

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 306 9/5/11 3:04 PM

—*Bajar es lo peor*, de Enriquez, donde la pareja está conformada por los dos amigos amantes: Nerval, el adicto perseguido por fantasmas, y el bello Facundo. La estructura «dos, pero uno muerto» apunta en la novela primero hacia Nerval, cuyo nombre refiere obviamente al poeta romántico.[25] Nerval vive como un zombie, arrastrándose por los márgenes de la ciudad, pero finalmente la Gestalt se cristaliza en Facundo, quien se hace inyectar por amor y su muerte por sobredosis constituye el clímax de dolor insoportable que lleva a Nerval al suicidio;

—«Cuatro fantásticos», relato de Fabián Casas, donde la pareja «dos, pero uno muerto» se forma con cada uno de los padrastros del narrador, en relación con un par ausente, el misterioso padre biológico, quien les otorga sentido; el cuento termina proponiendo que ese padre que no está fue guerrillero en los años 70.

—*Selección natural*, novela de Cecilia Szperling, trabaja varios pares de «dos pero uno ausente» que derivan, finalmente, en «dos, pero una muerta». El libro relata las vidas deshilachadas, sin horizonte, de un grupo de jóvenes. Comienza dibujando un par de hermanas, Ernestina (insegura, dependiente, «perdedora») y la inigualable, bella y exitosa Emma, a la que Ernestina traiciona, y entonces Emma se vuelve una ausente (no por muerta, sino porque se separa de su hermana) que incluso tiene una aparición fantasmal en un momento de la trama. El final de la novela es feliz: reaparece Emma y rescata a Ernestina para emprender un utópico retorno a la madre y al lugar de origen; pero hasta ese momento, la estructura «dos, pero uno muerto» ha proliferado: se fundó el par Ernestina-Fedra, personaje espectral y perfecto, inimitable que, desde su falta y lejanía, habita a la protagonista y logra darle un objetivo: *ser* (como) Fedra. Finalmente, los pares Ernestina-Anita, y Gabriel-Anita, materializan al semejante y coetáneo ausente como muerto: Anita muere de sobredosis.

—En *El futuro*, de Gonzalo Garcés, Miguel, el narrador, es un chileno de la generación de militancia y se enfrenta con Joaquín, su hijo treintañero, quien vive en París y está filmando un documental donde entrevista a otro que, generacionalmente, podría ser su padre, y de hecho funciona como el hombre de esa edad verdaderamente interesante para Joaquín, el que saca de quicio, por celos, a Miguel: este otro «padre», o al menos este otro coetáneo

[25] Gérard de Nerval (1808/1855), seudónimo de Gérard Labrunie, es uno de los poetas fundamentales del romanticismo francés. Es conocida su influencia en el surrealismo, que se interesa mucho en su trabajo con las realidades partidas y lo alucinatorio. Como otros poetas del Romanticismo, Nerval tiene la vida bohemia y novelesca de un joven eterno y extremo y finalmente se suicida; sus características se repiten en el personaje de Mariana Enriquez: la entrega desesperada al amor, el tormento subjetivo, las alucinaciones torturantes que probablemente sean esquizofrenia producida por las drogas, aunque la novela no cierra la puerta a una salida fantástica.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 307 9/5/11 3:04 PM

de su padre que merece gran interés, es un ex dirigente del movimiento revolucionario francés. Las entrevistas se transcriben en la novela, intercaladas entre los capítulos donde habla Miguel. El descubrimiento atroz de Joaquín refiere a otra mancha temática de la que hablaremos pronto: el filicidio. El dirigente de los años 70 tuvo un hijo al que asesinó. Develar este secreto espantoso es una experiencia sin retorno para el joven Joaquín, y así queda esbozada en la novela la Gestalt que él configura junto con el otro niño, ése al que el militante setentista no dejó crecer: la estructura «dos, pero uno muerto».

La obra entera que publicó hasta ahora Félix Bruzzone es la voz del trauma en carne viva, sin concesión a la corrección política. Muy particularmente su novela *Los topos* expresa sin metáforas la estructura «dos, pero uno muerto». Bruzzone es hijo de desaparecidos y su historia personal aparece casi siempre, aunque reelaborada en climas a menudo oníricos y delirantes. Constantemente sus relatos organizan parejas hijo-padre, hijo-madre, donde un fantasma es el eje y la condición de la vida presente. Pero la estructura «dos, pero uno muerto» que propongo no es hamletiana, no alude a la sombra de un padre sino a la de un semejante, probablemente porque ese padre o esa madre murieron inmolándose en sus ideales jóvenes y no sólo no envejecieron nunca, sino que por la edad en que desaparecieron son coetáneos de su progenie. *Los topos* sostiene su trama en «dos, pero uno muerto» como enigma que abre brutalmente el libro. Así comienza: «Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo».

A partir de allí, el narrador será siempre parte de la estructura «dos, pero uno muerto», el fantasma de su hermano aparecerá de muchos modos —fundamentalmente como Maira, la travesti con la que el narrador vive una intensa historia de amor— y la posibilidad de haberlo encontrado, de que sea secuestrado, torturado y asesinado nuevamente, o el intento de vengarlo (abortado por la falta de voluntad y fuerza del hermano sobreviviente), llevarán la trama al delirio y a la proliferación narrativa a lo Aira, de la que ya hemos hablado.

Incluyendo el cuento de Alejandro Alonso que sirve de epígrafe, he mencionado dieciséis obras donde aparece esta estructura narrativa, y podría seguir. Por supuesto, no se trata de encontrarla forzadamente (numerosos textos no la tienen), ni de volverla una obligación o una necesidad del imaginario narrativo de la postdictadura. La he leído porque la proponen demasiados libros como para no encontrar allí cierta clave, pero eso no significa que todos la tengan (pensar así sería caer en el mecanicismo), tampoco quiere decir que no pueda transformarse, o que vaya a continuar indefinidamente en la narrativa argentina. Simplemente, es un síntoma hoy y pide a la sociedad que pronuncie en voz alta lo que allí se susurra como se puede.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 308 9/5/11 3:04 PM

Dos, pero el muerto tendría que ser yo

> *Eso [sueño] a veces. Otras: llegamos a la estancia y, como desde atrás de un vidrio, vemos a Maira sola, desnuda y montada a un caballo blanco que va por la nieve mientras le gritan: galope, galope, no se caiga que si se cae se resfría, ¡galope! O Maira pintada con brea, vestida con paja y todos corriéndola por el campo con unas antorchas, te quemo, te quemo, corré, corré. O Maira sola con su sopa de tierra y al lado una oveja comiendo ensalada. O Maira frente a la pastilla que a la noche le dan para que se suicide, si quiere, y ella que a veces la toma pero al día siguiente se despierta y todos le dicen: era una aspirina, ja, ja. O Maira que sale a cazar con todos —la visten de cazadora con la mejor ropa de monte— y en un momento uno dice: che, no hay ciervos, cacemos a la sierva. O Maira limpiando la estancia, los platos, la ropa, las sábanas manchadas con sangre de cuando ellos la hacen sangrar. Me despierto, me miro al espejo y digo: no sé, creo que no estoy preparada.*
>
> Félix Bruzzone (1976), *Los topos*

No estoy preparada para ser la víctima, para aguantar que me hagan lo que les hicieron a mis víctimas queridas, dice de sí este hijo de desaparecidos que alucina (¿o no?) un hermano perdido en la ESMA. Su culpa por estar vivo y no haber sido torturado acá se explicita abiertamente, pero este ejemplo extremo no hace más que verbalizar una culpa que sobrevuela todo el imaginario de quienes escriben en postdictadura, que atenaza a quienes les tocó o les toca ser jóvenes entre siluetas de otros jóvenes sin sepultura.

Ejemplificaré y trabajaré esta versión de la mancha «dos, pero uno muerto» con un breve fragmento que no me gusta y uno que me parece un hallazgo en la valiosa novela *Una vez Argentina*, de Andrés Neuman. Novela que, como veremos más adelante, consigue algo excepcional en la NNA: reconstruir la memoria histórica del narrador y recuperar la certeza de que sí hubo un pasado, que éste puede ser pensado y discutido.

Sin embargo, en un pequeño y significativo fragmento, la escritura de *Una vez Argentina* (en general fresca, aguda y reflexiva) pierde autenticidad y toca el lugar común. Me refiero al breve parágrafo destinado a Franca, joven desaparecida durante la dictadura militar, que conviene transcribir íntegro:

> Se llamaba Franca. Tenía una sonrisa deliciosa y dieciséis años recién cumplidos. Era alumna de mi padre. Estudiaba flauta. Dulce.
> Una vez Franca faltó a clase y no avisó. Qué raro, dijeron mis padres. A la clase siguiente, Franca seguía sin venir. Qué raro, repetían mis padres, a lo mejor está pensando en dejar de venir, ¿no?, a lo mejor, con suerte, está enferma. Nunca volvió a llamar. En su casa contaban que nada más había salido con unos amigos a una manifestación por el boleto escolar.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 309 9/5/11 3:04 PM

> La chica no había vuelto pero tenía que estar en alguna parte, las personas no dejan de existir de un día para el otro sin dejar ningún rastro, no se desvanecen. Casi sin darse cuenta, mis padres conversaban sobre ella en voz muy baja. Shh. Las paredes estaban escuchando.
> Se llamaba Franca. Tenía una sonrisa deliciosa.

Es curioso: lo único que me parece construido con éxito en este microrrelato es el asombro («tenía que estar en alguna parte», «las personas no se desvanecen») que lleva al miedo, y el miedo que hace callar: «Shh», (nos) ordena el texto. Lo curioso es que esa orden se cumple más allá de lo que maneja el autor y obtura; quiero decir que se cumple también cuando impide a la escritura hablar *realmente* de Franca, cuando se reemplaza el hablar sobre ella por los adjetivos que el tabú exige para los desaparecidos: dulces, angelicales, inocentes. Fundamentalmente eso: inocentes.

Claro que esta dificultad bien puede atribuirse a la voz que contó al narrador esta historia, la voz de los padres. Entonces, la descripción idealizada sería la que ellos hicieron y el texto cumple la orden tácita de callar cualquier otra cosa. Es decir: lo que acá se logra construir con autenticidad es lo que resulta de veras genuino, porque sí se ha transmitido de la vieja a la nueva generación: el terror. Quién era Franca el narrador no lo sabe ni es capaz de preguntárselo. Podemos pensar que el narrador y Franca constituyen, en el fondo, la Gestalt «dos, pero una muerta» en ese breve fragmento donde un yo hoy joven se pone a hablar de esa alumna del padre, que casi ocupa el lugar de una maravillosa hermana perdida. Pero falta la tensión que une siempre, en esta Gestalt, quien sigue con vida con quien ha muerto, faltan la envidia, el amor desmedido y ambiguo. Es decir, la mancha temática apenas se insinúa, la ficción no se permite la libertad de crear realmente al otro personaje. Lo único que hay de verdad es miedo y con él, fugazmente, una connotación fantástica y siniestra: lo que Todorov llama vacilación fantástica surge al constatar que «la chica no había vuelto» y que esto contradice una ley lógica «normal» («las personas no dejan de existir de un día para el otro sin dejar ningún rastro»). Por esa grieta lo siniestro irrumpe y con él, la posibilidad de que nada sea como nos decimos que es, sino como tememos recónditamente.[26]

La falta de espesor humano de Franca está hasta en su nombre, que connota transparencia, su «sonrisa» sin contradicciones, en su ser reiteradamente «delicioso» y en el adjetivo «dulce», que al separarse del núcleo sustantivo «flauta» refiere a que la dulzura, además del instrumento, es suya.

Por si fuera poco, el motivo señalado connotativamente por la desaparición es el mismo de la película *La noche de los lápices*: esa supuestamente ingenua «manifestación por el boleto estudiantil» que la sociedad de adultos hipócritas

[26] Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, *op. cit*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 310 9/5/11 3:04 PM

volvió ícono de la inocencia de los desaparecidos, movimiento con el que se nos permite solidarizarnos y se minimiza la profundidad de los motivos de su lucha.

El narrador de *Una vez Argentina* ejerce durante toda la novela una poderosa libertad crítica, pero en el episodio de Franca se paraliza y acude a lo tranquilizante, a lo que lo defiende de la verdad, tal como dice Freud que hacen los neuróticos cuando chocan con algo que nombra el trauma del antiguo pasado: acude a las codificaciones huecas con que se le transmitió esta historia, ésas con que la sociedad lo aleccionó para no pensar lo realmente insoportable, para no recordar que los desaparecidos quisieron la revolución socialista (no un boleto estudiantil) y estuvieron dispuestos a morir y en muchos casos a matar por ella; para no aceptar lo que nos confrontaría con la evidencia de que la mayoría de la sociedad argentina no quiso llegar tan lejos como esos desaparecidos, y entonces la frase «hay que terminar con la guerrilla» se instaló, fue consenso ampliamente compartido (como es hoy «hay que terminar con la inseguridad»), abriendo la posibilidad de la masacre no sólo de la guerrilla sino de toda organización de base, o sindical, que defendiera la revolución.

«Hay que terminar con la guerrilla» fue una «evidencia» compartida por la ciudadanía, cualquier ciudadano o ciudadana con memoria y honestidad tiene que recordarlo, tiene que recordar hasta dónde la apoyaron todos, incluyendo a políticos declarativamente democráticos como Ricardo Balbín —que habló de «guerrilla fabril» en 1975, como guiño que avisaba a los militares que reprimieran—, o declarativamente revolucionarios como los dirigentes del Partido Comunista Argentino.

Las cosas habían ido demasiado lejos y, para la compacta mayoría, terminar con «la subversión» era un trabajo sucio inevitable que, después de todo, alguien tenía que asumir. Por eso se instalaría poco después la frase «por algo será», y por eso se instaló, terminada la dictadura (cuando nadie pudo ya cerrar los ojos ante el horror del que había sido cómplice), el discurso hipócrita de que, si desaparecieron, «no fue por nada» (estaban en la libreta de alguien, iban a ayudar a las villas miseria, peleaban por el boleto estudiantil, hicieron una huelga solamente para pedir aumento). Los genocidios sólo se denuncian *después*, ahí sí nos podemos rasgar las vestiduras y solidarizarnos con los cadáveres. Pero mientras ocurren, advertir que están sucediendo está prohibido porque ninguno de los que luego se rasgará las vestiduras quiere (todavía) escucharlo. Lo que quiere, sin confesarlo, es *que suceda*. Un genocidio ocurre porque hay consenso, convicción de que de un modo u otro, *con esto hay que terminar*.

En el fragmento de Neuman se puede leer una conducta generacional impuesta por los adultos. O quizás una decisión del autor en la composición del libro: exhibir acá el discurso que el niño escucha de boca de los padres para confrontarlo con el que planteará muchas páginas más adelante, en el segundo

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 311 9/5/11 3:04 PM

fragmento al que me voy a referir, donde el procedimiento es brutalmente contrario. ¿Mirada travesti asumida acríticamente por su generación? ¿Exhibición tímidamente paródica del discurso de los padres? Las dos lecturas no se excluyen. En todo caso, las marcas de que la mirada es travesti y no genuina están en la señalada exageración de los semas de inocencia, dulzura y delicia, un subrayado forzado en el que en definitiva se lee la falta de convicción. Los jóvenes repiten «no fue por nada» para no preguntar lo que intuyen que nadie les quiere responder: por qué fue, y si eso por lo que fue merecía semejante castigo.

> Frente al «esto les pasó a quienes se lo merecían» [el Prólogo de Sabato], opone «esto les pasó a los que no se lo merecían». Queda intacta la presuposición: *alguien* se lo merecía. Queda intacta la «tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror».[27]

Sin embargo, este microrrelato tiene una contrapartida de alto valor artístico en la misma *Una vez Argentina* y a lo mejor, como dije, el anterior es ahora deliberadamente discutido. Dos son las veces en que hay personajes desaparecidos: la primera la acabo de citar y transcurre en la primera parte de la novela, cuando el narrador aún no nació a la conciencia ciudadana; la segunda transcurre cuando el mismo narrador es un adolescente que lee en el diario que Menem indulta a los genocidas, y está colocada hacia el final del libro. Muy diferente, de potencia tremenda, desdice cualquier angelización.

Dos represores torturan salvajemente a un joven secuestrado que no es inocente, es —escribe el texto con todas las letras— «un subversivo». No importan su dulzura o su sonrisa, no son pertinentes. Lo que importa es que, en primer lugar, está agobiado por el dolor físico, y en segundo lugar, es despojado por los represores de toda dignidad y forzado a traicionar al gordo Cesarini, su amigo, militante y compañero de colegio. Después de que lo obligan a delatar, perfeccionan el sometimiento obligándolo a que él mismo torture a su amigo. El chico desaparecido sufre por eso al comienzo; pero después, «sin saber, sin entender desde dónde», «un odio acumulado» le trepa por el pecho. Y al hundir la rodilla «sobre el vientre del gordo», nota «un no sé qué blando y agradable».

Acá termina un relato cuyo final queda implícito pero podría reponerse con la secuencia conocida para cualquier argentino: el gordo y el delator morirán, probablemente. Sus cuerpos no aparecerán nunca, serán parte de las treinta mil sombras que acompañan la adolescencia y juventud de Andrés Neuman.

[27] Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 312 9/5/11 3:04 PM

O lo será uno de los dos, y el otro —el traidor— seguirá vivo con su «uno muerto» al lado, que igual que las mellizas «Hoberol» de *La asesina de Lady Di*, seguirá hablando «después de muerto». Pero ninguno de estos muertos son sombras inimitables; al contrario, son humanas, imperfectas, *discutibles*. Y no por eso «se lo merecían».

¿Qué permite acá la libertad creativa que antes faltaba? La respuesta es terrible: el hecho de que esta escena no está protagonizada por una tercera persona (Franca o quien fuere) sino por el narrador mismo. *Es él mismo el desaparecido*. Neuman cuenta este episodio como parte de un sueño suyo, su yo está atado a la camilla de tortura. Neuman está pagando porque es joven pero está vivo, paga con su propio cuerpo y su propio aullido, y solamente desde ahí halla cómo pensar la situación del pasado con profundidad.

Su sueño puede interpretarse a la vez de modos opuestos. Freud decía que la actividad onírica es la expresión del principio del placer, el sujeto sueña para realizar su deseo; luego descubrió que algunos sueños no podían provenir de ahí: los sueños traumáticos, concretamente, revivían situaciones atroces y extremas de la vida real del soñante, y no se podía pensar que fuera placentero retornar a semejante horror.[28] Llegó entonces a la conclusión de que a los humanos no sólo los movía Eros, había otra pulsión contraria que los empujaba irresistiblemente a desear morir, eso explicaba los sueños traumáticos, el empuje por retornar a ese momento era obra del ávido Tánatos.

En la ficción que el sueño de Neuman abre en *mise en abyme*, el joven se coloca con su propio cuerpo en la lista de desaparecidos, una lista que, como veremos pronto, pareciera que los que vinieron después de la masacre se sienten impulsados a integrar. Tánatos se le manifiesta así, teñido por la culpa. Neuman sueña en la novela un deseo y un trauma simultáneamente.

«Soñé que era un subversivo. Un montonero, un militante del ERP o algo así», escribe sin eufemismos. Se señala a sí mismo, él, la víctima, con la peor palabra, la demonizada, la que justificó para la mayoría de la sociedad argentina el «por algo será», la que la angelización borró: subversivo.

Tal vez con la excepción de la organización H.I.J.O.S., formada por hijos de desaparecidos, hasta hoy el progresismo casi no reivindica la palabra subversivo, como si admitir que las víctimas intentaron subvertir el orden establecido siguiera valiendo como justificación del genocidio. A finales de los años 90, Horacio Verbitsky entrevistaba al represor arrepentido Scilingo y lo conminaba pudorosamente a renunciar a esa palabra. Contando su verdad, decía Scilingo:

[28] Freud, Sigmund. «Más allá del principio de placer», en *Obras completas*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1995.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 313 9/5/11 3:04 PM

—A partir de ahí se cargaron como zombies a los subversivos y se embarcaron en el avión.
—¿Usted sigue pensando en ellos con esa palabra o la usa ahora porque estamos grabando?
—Yo le estoy describiendo el hecho como era en ese momento.
—Por eso le cambio el tiempo. ¿Ahora sigue pensando en subversivos?
—No.
—¿Cómo lo diría con sus palabras de hoy?
—Hoy lamentablemente, como están jugadas las cosas, como se sigue ocultando todo y no se da la cara, creo que tanto los que murieron en esa forma, porque se jugaban, como los que estábamos ahí, éramos dos grupos de idiotas útiles, que nos usaron.
Cuando yo hice todo lo que hice estaba convencido de que eran subversivos. Lo que pasa es que contarle esto en este momento, y se lo cuento con detalles porque usted me lo pregunta, y creo que la verdad debe saberse, no crea que me pone muy feliz ni me hace muy bien. En este momento no puedo decir que eran subversivos. Eran seres humanos.[29]

Pero Andrés Neuman no tiene miedo a la palabra y no necesita oponer un subversivo a un ser humano. Subversivo es acá una simple descripción, el modo de reapropiarse de la palabra que señala a quien desea subvertir un orden injusto, de devolverle dignidad: lo que él soñó fue que era un militante revolucionario que abrazaba la lucha armada. «O algo así», algo confuso que nadie le supo explicar bien de qué se trata, eso «por lo que desaparecieron los que desaparecieron», eso que el «por algo será» masivamente pronunciado transformó en una pregunta tabú a la que, hipócritamente, respondió tajantemente: «no fue por nada».

Y luego Neuman cuenta la tortura, cuenta cómo se ensañan sobre él y su cuerpo hasta quebrarlo, hasta quitarle lo más profundo: el respeto por sí mismo. Cuenta el descubrimiento horrendo de una ignominia de la que no es responsable, a la que fue empujado por un poder que no se detiene ante nada, ejercido por gente que no tiene límites.

Retomemos: el narrador, personaje autobiográfico de *Una vez Argentina*, no presenta problemas para discutir la voz de sus mayores, durante todo el libro: sienta posiciones propias sobre su linaje judío, condena la política de Israel con los palestinos pese a tener un abuelo que fue dirigente sionista, cuestiona a todos sus antepasados cada vez que lo cree necesario. Sin embargo, para poder escribir que un desaparecido fue subversivo y guerrillero tiene que ofrecerse él mismo al martirio. Cuando no lo hizo, cuando no se inmoló, su discurso se ahogó en un deber ser repetitivo.

[29] Verbitsky, Horacio. *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 314 9/5/11 3:04 PM

Hay que decir en qué contexto aparece este sueño en la novela: Neuman cuenta su rabia, impotencia y sobre todo su incomprensión cuando el Estado democrático menemista indultó a los militares genocidas que hicieron desaparecer treinta mil personas. Era entonces un adolescente de trece años:

> Había leído la noticia al levantarme. Había estado pensándola toda la mañana. Por la tarde le había preguntado a mi padre, y su respuesta había sido titubeante, tensa, a medio camino entre la ira y la prudencia de quien le explica a su hijo las cosas de la justicia.

Y entonces: «la noche que le siguió al indulto definitivo a las juntas militares, tuve un sueño».

El sueño es la respuesta a los adultos «titubeantes», «tensos», «a medio camino», de los que en este caso el padre se vuelve metonimia. Es un programa reparador donde sólo queda autoinmolarse como modo desesperado de justicia. Pareciera que el texto acá respondiera al deseo filicida que los jóvenes han decodificado de los confusos mensajes que emitieron sus padres. También es un acto extremo de solidaridad entre jóvenes de diferentes tiempos que, no obstante, se reconocen entre sí como semejantes: los no masacrados eligen construirse como masacrados en una identificación que intenta resistir a la impunidad que los adultos consagran por omisión, o que, al no poder hacer otra cosa, «explican» resignados, dejando en ellos la misión inconclusa de hacer justicia al mismo tiempo que les dicen que es imposible y habilitan sin querer, simbólicamente, la masacre a sus propios hijos. Porque la sensación social es que lo que no se castiga se permite.

El bloqueo que impidió ficcionalizar a Franca se supera porque en la pareja «dos, pero uno muerto» la pulsión tanática inconsciente lleva a ser el «uno muerto». Ya no se trata de encarnar ese lugar para ser así el maravilloso e inimitable, sino de algo más profundo: encarnar ese lugar para poder hacerse, desde él, todas las preguntas, hablar con todas las letras («subversivo», «militante del ERP») y no «a medio camino»; obligar a que los padres terminen con los «titubeos».

Así sueñan las nuevas generaciones que los adultos acusan de «apolíticas», «vencidas» o «apáticas», y confrontan implícitamente con los últimos jóvenes legítimos de la sociedad argentina, los míticos muchachas y muchachos rebeldes por los que ni siquiera ahora se puede hacer algo, y fueron segados en plena y gloriosa primavera.

Otra lectura posible de este fragmento de profundidad infinita: obligado a asistir a la legitimación del genocidio, el adolescente pone su cuerpo para que el crimen no se olvide, para que entonces alguien, alguna vez, pague.

Otra: el adolescente resiste a la legitimación que el realismo político da al indulto con la lógica sediciosa del «todos somos». Refuta la frase del pasado, «por algo será que le pasó a él y a mí no», que supone (en términos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 315 9/5/11 3:04 PM

del conocido poema del pastor Niemöller, erróneamente atribuido a Bertolt Brecht) «a mí no me llevaron porque yo no lo era», y dice entonces «yo también lo era».[30] Ese que en realidad era un nonato o un bebé se vuelve, por elección consciente, un subversivo masacrado. «Todos los jóvenes lo somos», desafía. Y aunque ha contado, en otra parte del libro, que no se siente judío, pese a venir de familia judía por parte de padre, en su sueño también se hace señalar como tal una y otra vez; los torturadores le gritan «judío» como insulto y actúan con tal saña por eso que no puede quedar ninguna duda de que lo es. «Todos somos judíos», sugiere, «todos somos subversivos, montoneros, militantes del ERP o algo así», «todos somos desaparecidos», «todos sufrimos la tortura», «todos podemos quebrarnos, llegar a la ignominia, a todos nos pueden vencer, todos podemos no ser héroes, ni maravillosos, ni inimitables». Y nada de eso, absolutamente nada de eso, justifica el indulto a los genocidas que la sociedad está aceptando y volverá a aceptar, si recordamos que el presidente que otorga semejante indulto será reelegido por amplia mayoría en el período electoral siguiente, y triunfará en una tercera elección en primera vuelta.

La afirmación ontológica de que, para las generaciones de postdictadura, el presente es un escenario indeleblemente marcado por el pasado de espanto no es una metáfora: el capítulo del sueño termina con horrenda claridad:

> Y entonces, aferrado a la almohada, desperté.
> Sudaba. Reconocí las sombras de mi habitación.
> Pero no era mentira: todavía estaba allí.

El famoso microcuento de Augusto Monterroso se resignifica: el dinosaurio fantasmal que todavía está aquí es el pasado.[31] Despertar es regresar al mundo donde los subversivos se lo merecían, las víctimas son inocentes y las medias palabras titubean ante la impunidad, agobiadas por el temor y la prudencia. En ese mundo «seguro» en el que ya no se secuestra y se tortura (al menos en ese grado), el sueño, no obstante, no es mentira. Como en un relato gótico, la escena sepultada saldrá una y otra vez de su tumba para transcurrir y transcurrir, precisamente porque no se puede hablar de ella. Con lucidez, el escritor de veintitrés años sabe que la sociedad en la que nació no ha abandonado realmente los campos de concentración de la dictadura.

[30] Niemöller (1892-1984) fue un pastor protestante alemán que adhirió al nazismo hasta que, en 1933, lo combatió y fue por eso confinado en los campos de concentración de Saschenhausen y Dachau. Su poema «Cuando los nazis vinieron por los comunistas» tiene muchas versiones y siempre se atribuye a Bertolt Brecht.

[31] Monterroso, Augusto. «El dinosaurio», en Rodríguez Fernández, Mario [editor], *Antología de cuentos hispanoamericanos*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1972.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 316 9/5/11 3:04 PM

Como en el final de la película *La noche de los lápices*, que comentamos en el capítulo anterior,[32] la cámara (el lugar desde donde se escribe) se queda *del lado de adentro de las rejas*. El adolescente Neuman y todos los jóvenes de los años 90 están «todavía allí», la represión y la masacre siguen actuando infinitamente sobre sus almas y tiñen de horror cualquier posibilidad incluso de imaginar que pueda ser posible una sociedad más justa.

Mientras el trauma siga, ser joven no será solamente ser «dos, pero uno muerto» sino también no ser, ser muerte apenas.

Vivos que viven como muertos

Estoy en la raíz de la oscuridad.
La caverna que me cubre, me ha cubierto
el cuerpo desde siempre — El cielo
único y negro
que conocí
es un nudo abovedado por encima de mi nuca. Ha sido así desde todo
tiempo posible hasta hoy.

María Cecilia Perna (1979), «Gólem»

Lo fantasmal no aparece solamente como gótico sobrenatural. En los relatos más realistas de la NNA, los jóvenes vivos suelen vivir como zombis.

«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?»

Esta cita es de «Fantasmas en carne viva», un trabajo escrito en 2004 (aunque se publica en 2007). Sus preguntas, en 2004, todavía podían ser retóricas. Felizmente, hoy no. Pese a las críticas que se puedan hacer, pese a algunas importantes insuficiencias, los gobiernos kirchneristas abrieron a los jóvenes la posibilidad de que sí haya algo que mirar y escuchar, algo que convoque a la pasión. Pero en plenos años 90, no parecía ni lúcido ni sensato adoptar otro espíritu generacional y, como ya dije, Luca Prodan se refirió a él definiendo a sus contemporáneos como «viejos vinagre». El epíteto fue aceptado serenamente, el fastidio del músico de rock parece coexistir sin conflicto con

[32] Allí se cita un fragmento de Drucaroff, Elsa. «Por algo fue. Análisis del "Prólogo" al *Nunca más*, de Ernesto Sabato», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 317 9/5/11 3:04 PM

la juventud que lo escuchaba y la que lo escucha. En la nueva literatura, más que enojarse con su juventud de «viejos vinagre», los escritores examinan este desencanto prematuro, esta comprensible imposibilidad de actuar (salvo como impostación) el aspecto primaveral, futuro, entusiasta y prometedor de la condición juvenil; lo vuelven parte de la devastación del paisaje social que los rodea, de la inutilidad de actuar en política cuando la política se volvió una puja de negocios personales antes que de clase, de la clausura objetiva de sus horizontes laborales, económicos, existenciales. Vimos que Martín Rejtman es quien introduce en la narrativa argentina la representación de los jóvenes apáticos, bastante más realista que el travestismo generacional hegemónico en las representaciones «progresistas» de entonces. Contra la «mirada travesti» injertada en jóvenes que actuaban según los deseos ajenos (de los padres), contra la mirada literaria de los mayores, quienes las más de las veces los invisibilizaban y consideraban que no había nada que entender, Rejtman hizo entrar a los textos una mirada generacional que observa, pregunta y deja abiertas las respuestas.

Ahora bien: el ideologema de la inmovilidad y el vacío no es privativo de la nueva narrativa argentina, integra la estética globalizada de las nuevas generaciones. Puede verse, por ejemplo, en los estupendos relatos de la chilena Alejandra Costamagna (1970),[33] en antologías generacionales como la citada *El futuro no es nuestro* o *Los mejores novelistas estadounidenses*.[34]

Sin embargo, esta construcción de climas y de subjetividades se carga en la Argentina de una connotación particular. Ignoro hasta dónde la comparten países como Chile o Uruguay, donde las dictaduras también sembraron el horizonte de muertos insepultos, sí puedo mostrar que lo que en otros lados se lee sólo como clima de época y se refiere a una derrota más abstracta y general (caída del Muro de Berlín, final de la confianza en que la historia tiene un punto de llegada feliz) adquiere en el corpus que estoy trabajando un plus de significación donde la apatía y la vida sin trascendencia posible sugieren también lo fantasmal, la permanencia de los desaparecidos y la ubicación de los que son jóvenes después en un limbo en el que no hay ni vida, ni más allá. Así lo muestra de modo privilegiado esta cita de *Muerta de hambre*, de Fernanda García Lao, que desde lo argumental nada tiene que ver con lo político pero condensa con intensidad lo que se puede ver latiendo en tantas obras del corpus:

[33] Cf. «Dossier: Alejandra Costamagna», *Mil Mamuts*, nº 7, Buenos Aires, marzo de 2007.

[34] Trelles Paz, Diego. *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, *op. cit.* Jack, Ian [introducción]. *Los mejores novelistas estadounidenses*, Colonia Suiza, Alfaguara, 2007. La edición corresponde a *Granta* en español nº 8, Londres, primavera 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 318 9/5/11 3:04 PM

> Entonces soñé que me moría. Y lo soñé tantas veces que empecé a creer en el contenido de mi muerte. Al despertar, no había ninguna diferencia entre mi vida y aquella muerte onírica y vacía.[35]

En nuestro país, las representaciones de jóvenes apáticos discuten radicalmente (sobre todo cuando irrumpen, a comienzos de los años 90) a los jóvenes entusiastas, militantes y concientizados que inventa el travestismo generacional. Estas subjetividades literarias desganadas, a la deriva, se dejan leer también en clave de una derrota muy precisa, porque, como dice el «chaboncito» de *Memoria falsa*, de Apolo, en 1996, «el mundo [que él puede concebir] tiene [solamente] veinte años».

En una novela de Marcos Herrera, escritor de la primera generación de postdictadura, se puede leer connotativamente una escena de nacimiento mítico de estos jóvenes fantasmales. *Ropa de fuego* es un policial negro que comienza muy bien y a mi entender falla en su desarrollo y remate (a diferencia de los relatos de Herrera, muy bien estructurados). Sin embargo, *Ropa de fuego* tiene momentos muy interesantes y vale la pena repasar la cita que sigue porque se carga de significación cuando se pone en serie con otras de la NNA:

> Picard tenía un programa de radio en una emisora de baja potencia para *los hijos desvelados de la noche*. Pasaban música que había sido traída de contrabando en los años asesinos en que los militares mandaban. (Hacía poco que se habían ido y los que quedaban vivos intentaban algo. Por ejemplo: abrían radios de baja potencia, organizaban festivales de rock, mesas redondas, juicios tenues, libros tenues que se enojaban mucho, o sea, cosas inútiles como maquillar un muerto para que reviva.)[36]

Este párrafo tiene por función presentar a un personaje, Picard, y pide en principio una lectura denotativa y realista donde se describe un programa de radio para noctámbulos que pasa música obtenida clandestinamente durante la dictadura, y de paso menciona el particular clima de voluntariosa resistencia que tiñó, en algunos grupos jóvenes, los primeros años de la democracia, cuando se intentaba con empecinamiento no reconocer el rango de la derrota, el cambio de los tiempos.

No obstante, los campos semánticos que se conforman con expresiones y palabras como «tenue», «hijos desvelados de la noche», «los que quedaban vivos», «muerto para que reviva», «asesinos» permiten leer más cosas. «Hijos desvelados de la noche» no es sólo el modo en que se describe a los oyentes de

[35] García Lao, Fernanda. *Muerta de hambre*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.
[36] Herrera, Marcos. *Ropa de fuego*, Buenos Aires, Lengua de Trapo, 2001.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 319 9/5/11 3:04 PM

un programa nocturno, también es el modo de connotar criaturas espectrales como los vampiros o las almas en pena. La palabra «hijos» puede apuntar también a una definición generacional, si la pensamos escrita por Marcos Herrera, que en 1984, año en que probablemente ocurre esta escena ficcional, tiene dieciocho años, y desde los diez vive en dictadura militar.

Estos «hijos de la noche» están «desvelados» porque resisten al adormecimiento general, desde allí «intentan algo» que, no obstante, no logra salir del campo semántico de lo fantasmal: es «tenue», de «baja potencia», todo lo que se asocia precisamente con muerte en vida o vida en muerte: «quedar vivo» pese a haber atravesado «años asesinos» (ahí hay culpa), intentar la inútil tarea de «maquillar a un muerto para que reviva».

También llama la atención la palabra «contrabando», porque será el eje argumental de este policial negro: la trama de *Ropa de fuego* gira alrededor de un hotel de lujo construido en un lugar inverosímil para tapar el contrabando de armas. Pero en esta escena que estoy leyendo como fundacional para la primera generación de postdictadura, el contrabando es de música, es decir, de arte. En ese sentido, estamos frente a una inversión que aporta la primera generación: si las «armas» constituyeron un símbolo de esperanza para la generación de militancia, para estos «hijos de la noche», niños y adolescentes en la dictadura, lo que se contrabandea para resistir es el arte, las armas han quedado para los poderosos del sistema, condensan la violencia de los ricos que representará la novela, los que trafican con ellas.

Si bien *Ropa de fuego* no continúa la línea que abre la cita sobre Picard, creo que se puede pensar que los hermanos menores de esos hijos desvelados de la noche son los de la segunda generación de postdictadura, y siguen insomnes, intentando mirar, escuchar y resistir, sin lograr salir de la tenue, baja potencia:

> Domingo de mierda, pienso y me subo al coche y vuelvo a casa. Entro, pongo un CD y me acuesto en un sillón. Pienso pero no pienso en lo que pienso. Al rato suena el teléfono. Hola, dice Maira, ¿estás ocupado? No, digo y dice ¿cómo estás? Bien, digo y pienso que no quiero hablar con nadie. ¿Qué vas a hacer esta noche?, dice y digo nada. ¿Querés ir a una fiesta?, dice. No sé, digo, ¿qué fiesta? Los padres de una de las chicas están de viaje y ella hace una fiesta en la casa, va a estar rebueno, dice. No sé, te llamo más tarde, digo y dice me estoy yendo, anotá la dirección. Esperá, digo y me levanto, busco un lápiz y un papel y digo decime. Once de Septiembre mil novecientos setenta y seis, piso nueve, dice.[37]

Es cierto que la dirección que aparece en este fragmento responde a una clave personal: Alejandro Parisi, autor de *Delivery*, nació un 11 de septiembre

[37] Parisi, Alejandro. *Delivery*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 320 9/5/11 3:04 PM

de 1976, a las nueve. Pero las intenciones conscientes de un autor, sus guiños personales, no definen los significados sociales de una obra literaria. En esta cita hay una condensación de efemérides brutales que lo atañen generacionalmente, que marcan dos cosas que su novela *Delivery* pone en juego: la inmovilidad, la apatía, el final de cualquier horizonte (24 de marzo de 1976) y la evidencia brutal del acontecimiento que viene a arrancar de la inmovilidad la sintaxis narrativa (11 de septiembre de 2001). De hecho, el personaje de *Delivery* no es diferente de los jóvenes apáticos que viven como muertos, pero la novela es un *thriller* y poco le debe a la narrativa mínima y detenida de Raymond Carver, que influye en muchas obras donde reina esta mancha temática. Nuestro protagonista que «piensa», pero «no piensa en lo que piensa», registra con perspicacia el mundo que recibe de los adultos, mientras recorre la ciudad en moto repartiendo empanadas por un sueldo miserable, un mundo que le muestra blanco sobre negro el futuro que le reserva:

> Miro al mozo que va a buscar el pedido y pienso que el laburo de él es mejor. Por lo menos no tiene que salir a la calle. Cuando trae el pedido le pregunto cuánto cobra por mes. Y, dice, con propinas y todo debo sacar unos quinientos cincuenta, más o menos. Abre la cerveza y dejo que me sirva aunque seguro me va a servir con espuma, pero miro el vaso y no tiene nada de espuma. ¿Cuántas horas trabaja?, digo y dice diez. Silencio. Antes de que se vaya le pregunto cuántos años tiene. Sesenta y cuatro, dice. Tomo cerveza y como empanadas. Acá son más ricas, pienso.

El año 1976, lo dijimos, es el punto traumático desde el cual las nuevas generaciones se cuentan, sabiéndolo o no, su propia historia, como si hacia atrás no hubiera puente que permitiera imaginar realmente qué pasó y la única historia argentina fuera la que empieza con una masacre, como si ellos mismos hubieran nacido de la masacre. Porque una cosa es que la fecha de nacimiento del autor que imagina la trama de *Delivery* sea efectivamente 1976, otra es que precise volcarla en clave, dejarla como marca en el mundo neoliberal y menemista que representa su libro.

Y si el 24 de marzo de 1976 es el punto de partida, el origen, la fundación, el 11 de septiembre de 2001 es el presente, el mundo bárbaro y terrorífico, pero propio, que les toca enfrentar. La dirección de la «fiesta» a la que se asiste sin el menor espíritu festivo condensa cierto sentido de la historia: 1976, el comienzo de la vida (vida apática, vida como muerto); 11 de septiembre de 2001, nueva, reveladora experiencia de que sigue existiendo el acontecimiento histórico, la evidencia de que todo lo que hay no es puro simulacro televisivo postmoderno. Algo pasa, e incide, transforma efectivamente el mundo para bien o para mal, como en la Argentina quedaría claro el 19 y 20 de diciembre.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 321 9/5/11 3:04 PM

La errancia de jóvenes y fantasmas

A lo largo de mi vida
construí muchas casas.
De todas me fui, las dejé vacías,
plenas. Entre una y otra fui encontrando
una soledad donde mi alma aprendió
que lo que amamos no tiene protección.

Ninguna de ellas me pertenece.
Para mí, las paredes, los cuartos de baño,
las piezas responden sólo —ahora lo veo—
a la tenue organización de la nada.
¿Cómo dejar intactos los cimientos
de mi errancia,
si todas las puertas están abiertas
para que llegue a cualquier punto
de su encierro?
Pero si no hay adónde ir
en rigor, no podemos ser prisioneros.

Bajo cada techo
pienso con tranquilidad y malicia:
Estos refugios que amparan mi desvarío
no saben hasta dónde podría llegar.

Tomás Maver (1985), *Yo, la incesante nieve* (2009)

Los jóvenes fantasmales deambulan por las páginas de la NNA pero también por calles, rutas, casas y habitaciones en las que van «de la cama al living», como en el tema de Charly García.[38] Su deambular expresa la conciencia de que abrazar un lugar como propio tiene poco sentido cuando ese lugar no convoca a una causa posible. El entusiasmo, el imaginario trascendente y la voluntad empedernida de hacerse cargo de eso que, con sensibilidad de su época, María Elena Walsh amaba como «tierra de uno» (el sedentarismo como forma de amor)[39] sólo son posibilidades que gozaron y perdieron sus

[38] El tema es «Yendo de la cama al living», de 1982, del álbum homónimo, y como tantas veces en la obra de García se lo puede leer proféticamente, hablando de la Argentina que está por sobrevenir. Dice, por ejemplo: «Oh no no no/no hay ninguna vibración/aunque vives en el mundo de cine/no hay señales de algo que vive en mí./Voy yendo de la cama al living./Sientes el encierro./Voy yendo de la cama al living».

[39] «Porque me duele si me quedo/pero me muero si me voy/por todo y a pesar de todo, mi amor, yo quiero vivir en vos.» Extremo opuesto del deambular y la errancia que hoy proliferan en nuestra literatura, «Serenata para la tierra de uno» es un bello poema-canción donde María Elena Walsh canta a su patria como si fuera su amante. Aparece en 1968, incluido en su disco larga duración *Juguemos en el mundo.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 322 9/5/11 3:04 PM

desaparecidos hermanos mayores, ese tendal de siluetas jóvenes que caminan fantasmáticamente entre ellos, esos chicos que se sentaron en los mismos bancos de sus escuelas secundarias, donde hoy se les rinde homenaje oficial, donde se proyecta año a año *La noche de los lápices* como si fuera el modo de bautizar a los que siguen, de avisarles quiénes son en el mismo acto en que se les enseña quiénes no son ni serán, a qué poca altura están de aquellos Cristos que razonablemente nadie (salvo un autodestructivo masoquista) está dispuesto a ser. Nadie que hoy es joven y sensible recibe este mensaje con indiferencia; algunos, por suerte, son capaces de transformar su desarraigo en libertad y nuevas sabidurías. Los jóvenes fantasmales son lo que le sigue al entusiasmo malogrado de los últimos jóvenes primaverales.

Si las nuevas generaciones pudieron describirse, hasta ahora al menos, como jóvenes «viejos vinagre», es porque lloran, consciente o inconscientemente, la mítica juventud asesinada que se les presenta con el mandato de homenajearla y «preservar la memoria», pero con la cual no se les permite dialogar con libertad. Y si el pasado no puede interrogarse, si el homenaje no puede ser crítico, el presente se vuelve fantasmal.

Sol Echevarría describe de este modo los procedimientos de *Rapado*, de Martín Rejtman, y de paso revela procedimientos recurrentes de la NNA:

> [...] los personajes circulan por la ciudad sin rumbo fijo, regidos por una *errancia* involuntaria que es la que pareciera desencadenar la acción. Las repeticiones constantes, la forma que tienen los personajes de vincularse unos con otros y las acciones triviales que se despliegan en este libro forman parte de un estilo particular que atraviesa toda su obra [de Rejtman]. [...] A diferencia de la estrategia de Borges, que condensa la vida de un hombre describiendo su muerte o el duelo en el que participa, Martín Rejtman no condensa en lo absoluto. El momento que describe es un momento más que se vincularía con la vida de dicho personaje por una relación de adición y no de conclusión. Esto se refuerza con el hecho de que el relato no tiene un principio y un fin marcado. [...] Se entra a estas historias como en un cine al que se llega tarde, con la película ya empezada, y se sale antes de que termine.[40]

No hay principio ni fin porque no hay raíces ni origen, ni para los hechos ni para las psicologías. Los hombros que sostienen a los prisioneros de la torre no transmiten, son mudos, están demasiado heridos para ofrecer un piso claro y firme. Si los puentes intergeneracionales se han roto, el tiempo no deviene, fluye sin sentido, y la errancia involuntaria a la que, según la

[40] Echevarría, Sol. «*Rapado*. Martín Rejtman», en: *Los asesinos tímidos*, nº 9, Buenos Aires, septiembre 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 323 9/5/11 3:04 PM

joven crítica Echevarría, están condenados estos personajes adquiere fuerza de cronotopo:[41]

Errar como lo hacen los fantasmas: no dirigirse a ningún lado, moverse porque sí, por no estar quieto, porque, igual que las almas en pena atrapadas en una zona borrosa que no es la vida ni la quietud final, los jóvenes no pueden escapar de la dimensión que habitan, de un mundo donde no parece haber forma de dirigirse realmente a algún lado que valga la pena. Bajtín encontraba cronotópico el movimiento horizontal que hacían las procesiones religiosas medievales a través de la geografía europea porque era, decía, la proyección en el espacio y el tiempo del movimiento imaginario hacia Dios. Moverse en procesión religiosa, sostenía Bajtín, no se percibía en esa época como excursión por la Tierra, viaje, experiencia de conocimiento de distintas culturas, no se marchaba de un lugar a otro para registrar cambios, variedad del presente, sino como quien se gana el Cielo. Lo horizontal se sentía vertical y abstracto, ahistórico.[42]

Como dice Echevarría en su reseña de *Los estantes vacíos*, de Ignacio Molina,[43] la errancia de estos «*flâneurs* del segundo milenio» constituye una característica central de la NNA. Propongo leerlo cronotópicamente, es decir, como una reflexión ideológica acerca del modo en que, mientras escribo esto, estas dos generaciones conciben el movimiento por el espacio, en relación con su presente: si no hay devenir histórico, sólo queda la errancia fantasmal. Moverse por la ciudad como los personajes de Molina en *Los estantes vacíos*, moverse entre pequeños pueblos oscuros, rutas y ciudades de provincia, como en los relatos de los cordobeses Federico Falco, Pablo Giordano, Luciano Lamberti, como el santafesino Sergio Delgado en su novela *Al fin*, imaginarios narrativos diferentes pero que repiten el mismo vacío,[44] adquiere una

[41] «El cruce de las coordenadas de espacio y tiempo como determinantes de las leyes que rigen nuestra realidad (ese descubrimiento de Einstein que dio vuelta el siglo) es la clave de este concepto bajtiniano de representación semiótico-estética. Cronotopo es un modo de intervinculación entre parámetros temporales y espaciales, es el modo concreto en que se relacionan tiempo y espacio en una obra literaria; dicho de otra manera: es el modo en que una obra de arte determinada es capaz de asimilar el cruce témporo-espacial.» Drucaroff, Elsa. *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas*, *op. cit.*

[42] Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, *op. cit*.

[43] Echevarría, Sol, «*Los estantes vacíos* (reseña)». En *No Retornable*, noviembre/diciembre 2006. www.no-retornable.com.ar Molina, Ignacio. *Los estantes vacíos*, Buenos Aires, Entropía, 2006.

[44] Delgado, Sergio. *Al fin*, Buenos Aires, Simurg, 2005; Falco, Federico. *222 patitos*, *op. cit.* y *00*, *op. cit.* Los cuentos de Lamberti y Giordano a los que aludo son respectivamente «El asesino de chanchos» y «Dos siluetas de Simulcop», ambos aparecieron después de abril de 2007, cuando se cierra este corpus de estudio, en la misma antología Lardone, Lilia [selección y prólogo]. *Es lo que hay. Antología de la joven narrativa en Córdoba*, *op. cit.* Los traigo a colación porque se trata de escritores que publicaron muy jóvenes durante el período que consideramos, aunque sus obras más interesantes aparezcan después (Lamberti publicó su primer libro, *Sueños de siesta*, en Córdoba, La Creciente, 2004, y Giordano participó en dos antologías

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 324 9/5/11 3:04 PM

dimensión alegórico-política que habla del quiebre de la continuidad histórica, imposibilidad de encontrar y pensar un punto de partida, una causa, un origen comprensible, de creer que vivir es lanzarse como flecha hacia un destino.

Es curioso que hasta en una novela decididamente utópica como *El viajero del siglo* la errancia sea un motivo central. Aun si discute obsesivamente sobre la revolución y las posibilidades de transformar realmente los Órdenes de Clases y de Géneros, Neuman plantea el deambular sin rumbo, el origen incierto y fantasmal y el destino a la deriva como un modo lúcido de instalarse en el mundo. Lucidez desencantada que no renuncia a la política y que no elude las contradicciones en que cae, a tal punto que detalla discusiones profundas sobre las implicancias de comprometerse con un lugar e irse, o comprometerse y quedarse (por ejemplo en los diálogos entre Hans, el viajero, y el anciano organillero que encontró su lugar en el mundo).

Las subjetividades sin voluntad, los personajes a la deriva, casi espectrales también se resumen en eso que «Fumar bajo el agua», el estupendo cuento de Félix Bruzzone en *76*, define como una «juventud sin prioridades». Nacen con Rejtman en la literatura argentina pero tienen intensas y productivas transformaciones en la NNA: Eduardo Muslip, en *Examen de residencia*, les da profundidad psicológica y, a partir de *Plaza Irlanda*, comienza a explorar los sentidos posibles que adquieren la memoria y el pasado vital para ese deambular cronotópico. Félix Bruzzone (*76*) los enhebra directa y explícitamente a la derrota política. Federico Falco (*00* y *222 patitos*) los hace también errar por los laberintos del deseo erótico, inútilmente enamorados, atrapados en urgencias carnales que no los libran de vivir como fantasmas. Romina Doval (*Signo de los tiempos*) los estrella una y otra vez contra «un presente que no eligieron heredar».[45] Fabián Casas (*Los lemmings*) cuenta su andar por el espacio-tiempo urbano con un costumbrismo socarrón y paródico donde el pasado traumático argentino está presente. Ariel Bermani (*Leer y escribir*, *Veneno*), Patricia Suárez (*Rata paseandera* o *Ésta no es mi noche*), Iosi Havilio (*Opendoor*) también recurren, de diferentes modos, a este tipo de personajes errantes, que aparecen en varias antologías del corpus: «El idiota del Foliz», de Gabriel Vommaro, «El hipnotizador personal», de Pedro Mairal, «Las cosas, los años», de Pablo Toledo (*La joven guardia*); «Hacia la alegre civilización de la capital» (*Una terraza propia*).[46]

La protagonista narradora de *Opendoor*, de Havilio, va y viene por Bue-

---

a comienzos de 2007: Gaut Vel Hartman, Sergio (ed.). *Grageas. Cien cuentos breves de todo el mundo*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, y Rodríguez, Emanuel (comp). *25 ciudades, las mejores lecturas de verano de* La Voz del Interior, Córdoba, EDUCC).

[45] Doval, Romina. *Signo de los tiempos*, Buenos Aires, Colihue, 2004. La expresión pertenece a la reseña que Ariel Bustos escribe sobre esta obra. «Asomándose al abismo», en *Letralia. Tierra de Letras*, año X, nº 130, 19/12/2005. http://www.letralia.com/130/articulo03.htm

[46] Bermani, Ariel. *Veneno*, Buenos Aires, Emecé, 2006; Suárez, Patricia. *Rata paseandera*, Rosario, Bajo la Luna Nueva, 1998.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 325 9/5/11 3:04 PM

nos Aires y el Gran Buenos Aires entre casas ajenas, hoteles sórdidos, camas improvisadas en su trabajo, sin que los lectores ni ella misma entendamos bien por qué. Así camina también Aída, su novia, que a lo mejor es el «bulto» que deambula por el borde del puente que atraviesa el Riachuelo y salta para morir en el agua aceitosa, a lo mejor no es y su deambular misterioso responde a otra nada, otro sinsentido. En todo caso, ir de acá para allá es un movimiento triste de jóvenes a la intemperie:

> Por la mañana, Jaime me pregunta si no quiero traer mis cosas para estar más cómoda. Si no me faltan. No, le digo, estoy bien así. Jaime insiste. Dice que me puede ayudar con la camioneta. No tengo cosas, le digo y no vuelve a preguntar.

¿Cómo explicar que esta carencia que lleva al desapego, a un deambular sin esperanzas, esté presente en tantas obras? *Los impacientes*, de Garcés, o *Frenesí*, de José María Brindisi, son novelas que hacen evidente que el vacío que empuja a la apatía no proviene de los casi adolescentes protagonistas sino de la sociedad que los rodea, los desespera y empuja a forzar límites, a exigir más, a revolverse como puedan para conjurarlo. En *Los impacientes*, obra de primera juventud, el movimiento es desafiante y su resultado, en la trama, es exitoso. La voluntad para dar sentido a la propia juventud en una sociedad amorfa, descompuesta y vacua se encuentra apoyándose en el proyecto íntimo: la amistad y el amor. Pero eso no impide que *Los impacientes* finalice con el comienzo de la errancia: el narrador se va de la Argentina y poco después la muchacha que ama se junta con él en Europa. Todavía parece haber confianza en que ser nómade suponga el encuentro de algo. En *Frenesí*, en cambio, revolverse y tratar de forzar límites es inútil y destructivo, conduce a la derrota o el suicidio. En ambas novelas hay amigos brillantes y muy jóvenes que se prometen no ceder y vivir intensamente. *Los impacientes* está escrita por alguien también muy joven, cumplir la promesa conduce a ponerse en movimiento. En *Frenesí* el juramento se vuelve una maldición que persigue y destruye, uno por uno, a los que osaron hacerlo.

La ya mencionada *Tres deseos*, de Claudio Zeiger, también es una novela de jóvenes que viven como muertos. Predomina, como en Garcés, la pulsión utópica, pero la propuesta de salida es menos inexperta, determina una modesta aunque precisa reconstrucción de alguno de los puentes quebrados del sentido de la historia argentina: un conmovedor encuentro, un diálogo intergeneracional, no salva ni soluciona nada en *Tres deseos*, pero por una vez *ocurre* y parece aportar un sentido rutilante que a lo mejor ayude a pensar de nuevo la vida en el páramo presente.

Lo cierto es que todas estas obras, de un modo u otro, hablan de la nada y por eso conmueven y conquistan a los lectores de las generaciones de postdictadura. He aquí una verdad completamente generacional, parte del paisaje que se observa desde lo alto de la torre. He aquí algo que yo nunca podría escribir.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 326 9/5/11 3:04 PM

Los apáticos también juegan

ÚLTIMAS NOTICIAS POSIBLES SOBRE UN PUEBLO A PUNTO DE HUNDIRSE

todavía me acuerdo cuando ese 15 de noviembre a la
mañana una señora nos llamó desesperada gritando «¡Epecuén se está
hundiendo!»
y fuimos allá con un equipo periodístico y lo que vimos era increíble:
sólo asomaba la torre de la iglesia

y otro pueblo
se formaba de las algas

para Epecuén el tiempo
era el tiempo durante el diluvio
y nosotros sobre él
en nuestro bote de cáscara
como antiguos patriarcas bíblicos

asomate Raúl y hacete pantalla con la mano
por si ves algo abajo

como en el sueño de Valéry
de un cementerio acuático.
Y nuevos animales reclaman su espacio

¿ves algo, Raúl? ¿ves algo?
sí, está el almacén con su tiempo detenido
pero oscila en sus bordes móviles
y está el cartel que dice TOME CRUSH
pero oscila como si fuera un pez nervioso
o la insignia de un país desconocido
que habitase criaturas con cara de naranja,
nariz de payaso, y en la mano un vaso de Crush
y ese movimiento coincide
con el movimiento de la superficie

y si ahora golpease el agua con la mano
desaparecerían el almacén y las criaturas de naranja
con su tiempo y sus banderas estallando en burbujas

hasta que la turbación se aquieta,
cada ola lleva en su lomo
adherido un fragmento del almacén

y las criaturas de naranja
vuelven a la felicidad originaria
de tomar gaseosa

MARIO ORTIZ (1965),
Cuadernos de lengua y literatura

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 327 9/5/11 3:04 PM

Sebastián Martínez Daniell da en su novela *Semana*, publicada en 2004, una particular vuelta de tuerca a la existencia fantasmal y la inmovilidad. *Semana* es un paradójico *thriller* (género de acción) sobre la apatía, protagonizado por un personaje que empieza el libro durmiendo y después sólo quiere continuar haciendo lo mismo. Todo transcurre un poco como si se estuviera sumergido y muerto bajo una pesada, inamovible masa de agua, imagen que no solamente alude al poema que elegí para epígrafe sino a una escena particularmente hermosa de la novela, sobre la que hablaré después.

Semana tiene, en un sentido, una trama tan compleja como pide el *thriller*, donde el enigma y la resolución son fundamentales; pero al mismo tiempo es voluntariamente absurda y deja abiertos enigmas que jamás se aclaran, como si dijera, mientras construye su trama, que ninguna trama tiene en verdad sentido. Todo el tiempo fluctúa en paradojas: el vacío de la existencia humana es doloroso y es el gran protagonista, pero al mismo tiempo la escritura juega y se divierte, hace reír al lector a cada rato. Todo es abstracto y no está resuelto (lo contrario de lo que esperamos en un *thriller*), pero todo está contado con precisión obsesiva y «realista», en una estructura cuidadosamente centrada en el devenir de la semana, los horarios y los días. Un minimalismo de gran relato (para seguir los oxímoron) que al mismo tiempo arma una trama densa y vacía. Una historia sobre nada llena de cosas, que reflexiona con despreocupada y divertida profundidad sobre la tragedia de estar vivo. Una reflexión trágica que hace reír, un modo de jugar con cosas serias.

De este modo, *Semana* se inscribe en el amplio grupo de obras escritas por las últimas generaciones que, no sólo en la Argentina, representan lo que Julio Schvartzman llamó (ya a comienzos de los años 90, cuando recién empezaban a inundar nuestras ficciones) «vidas en disponibilidad».[47] Pero en lugar de acudir a las herramientas estéticas de Carver o a la temporalidad lenta y sórdida de cierto gótico sureño (William Faulkner, Carson McCullers, William Goyen, Flannery O'Connor), como tantos coetáneos, Martínez Daniell acude a la novela negra y encuentra lo desopilante. No es casual que esta obra sea posterior a diciembre de 2001, está contagiada por la historia que se ha puesto en marcha pero no ha perdido el irónico escepticismo acerca del sentido de esa marcha.

Cuando aparece, en 2004, parecía que la fuerte influencia de la narrativa de Raymond Carver sobre la NNA ya había dado lo suyo e incluso se estaba volviendo una receta gastada. En ese contexto, la novela de Martínez Daniell muestra que el minimalismo y la detención del acontecimiento puede generar

[47] El primero en reparar en esta mancha temática de la vida en disponibilidad fue Julio Schvartzman, director del Seminario de Investigación P.E.N.C.A., ya citado, a comienzos de los años 90. Cf. su artículo «Llegar a jóvenes. Entre el travestismo y la disponibilidad», en *El Ojo Mocho*, 4, Buenos Aires, otoño de 1994.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 328 9/5/11 3:04 PM

salidas estéticas imprevisibles, una prueba más de que lo mejor que puede hacer la crítica (como decían algunos formalistas rusos) es guardar sus profecías para *después* de lo que realmente se escribe.

Lo cierto es que si las subjetividades apáticas y sin voluntad tendían a construir personajes que simplemente se miraban actuar, sin interpretaciones psicológicas (como ocurre en casi todas las obras que mencioné en el parágrafo anterior), o que aunque se delineaban con perspicacia psicológica se observaban desde una distancia serena y socarrona (Eduardo Muslip, Romina Doval), Martínez Daniell impone una subjetividad desatada pero para representar idéntica apatía. Por eso su literatura es verborrágica y yoica; pese a que lo que cuenta es, en el fondo, nada. La «última noticia» no sólo es absurda sino puro pasado quieto, en el poema que nos sirve de epígrafe, y *Semana* es una novela de acción protagonizada por un dormilón verborrágico y reflexivo. Paradojas similares. Claro que el humor no impide en *Semana* la tristeza profunda y hasta el sentimiento trágico de esta especie de niño adulto que no encuentra sentido a ninguna empresa, salvo al juego. Por ejemplo en este fragmento apocalíptico y juguetón que, curiosamente, comparte con el extraño poema de Ortiz que cité al comienzo el imaginario del mundo sumergido:

> *Una sociedad sobre mi barriga*
> Debajo de esta piel de cordero se esconde una fiera omnívora. Un animal aterrador. Expandido en mi bañadera parezco una barracuda imbatible. Hincho mi panza y ya tengo la Atlántida. Soy un Cid de agua dulce. Soy el mismísimo Neptuno enviando mi ejército de hipocampos para reducirlo todo a burbujas. Tengo en el ombligo filtraciones que ascienden desde las napas. Todos a los botes. Voy a meter la panza. […] Miro el techo. También tengo problemas de humedad en el techo. Creo que no me fijé en ese detalle cuando decidí mudarme. Debería hablar con el vecino de arriba. Debí esforzarme por ser más atento, debí consagrar mis sentidos a los detalles. Hincho la panza de nuevo. La Atlántida resurge sobre el océano con la majestuosidad de los caballos vieneses. Allí están una vez más. Reconstruyen su civilización, edifican sus asentamientos, fabrican armas, estatuyen su sistema, se aman, sucumben en intrigas y suena el teléfono. Es así. Cada vez que logro establecer una sociedad sobre mi barriga algo (el azar, Montenegro, o quizás la fatalidad) lo echa a perder. Todos a los botes.[48]

Como los niños, Tellier juega mientras se baña. Como ellos, no precisa juguetes, le bastan el agua y su panza de adulto (al menos en edad adulta) tomador de cerveza. El juego de Tellier es tierno y es gracioso, pero él es un joven de postdictadura y juega a lo que se puede jugar: a la inutilidad de

[48] Martínez Daniell, Sebastián. *Semana*, Buenos Aires, Entropía, 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 329 9/5/11 3:04 PM

cualquier empresa, a la derrota perpetua de la sociedad, al naufragio inevitable; Freud diría que se compensa imaginariamente en el juego volviéndose el Dios irracional de la Historia frustrante e incomprensible que padece. «Todos a los botes», exclama sin signos de admiración, porque en este contexto, el énfasis carece completamente de sentido. Y de paso, Tellier reflexiona sobre el hecho mismo de vivir en sociedad, sobre el mito, sobre la para él inevitable relación entre emprender y fracasar. Su juego panzón es además la metáfora de toda la novela, que también es un juego para responder a una sociedad hostil; Martínez Daniell usa la herramienta admirable aprendida en la infancia: sabe crearse un mundo propio para defenderse sin negar, para procesar y entender el entorno inevitable.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 330 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 9

Hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura

padre que meó una vez
en un arbolito y dejó
de crecer el arbolito
no dio más sombra
hasta los perros lo esquivan
no reconocen categoría de árbol,
padre mío
clausurándolo. se encogió
dejó caer
todas las hojas
ni el agua lava
la mancha original
oh árbol engañado

MARTÍN RODRÍGUEZ (1978), *Natatorio* (2001)

Mancha temática: el filicidio

¿Orina o esperma en esa «mancha original»? Ahí donde el padre lanzó su fluido, ahí clausuró el desarrollo de la vida. La mancha temática del filicidio aparece en el ámbito privado como deseo o actitud filicida de los padres, pero también como pulsión político-social destructiva sobre la juventud. Si se ponen en serie las situaciones y connotaciones filicidas en los imaginarios narrativos de los de postdictadura, queda claro que ambos sentidos están inextricablemente entremezclados, aunque por supuesto en el contexto cerrado de cada obra tengan su propia interpretación. Pero la insistencia de esta mancha temática pide una interpretación social, y eso es lo que intento acá.

El filicidio como mancha temática tiene antecedentes en dos autores de la generación de militancia que los de postdictadura aprecian: Fogwill y Marcelo Cohen. Como ocurre para otras manchas relacionadas con el trauma del pasado reciente, *Los Pichy-cyegos* de Fogwill tal vez sea su texto fundador. Pero la mancha está explícitamente teorizada en un breve y signi-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 331 9/5/11 3:04 PM

ficativo fragmento de una obra posterior, el relato «La ilusión monarca», de Marcelo Cohen, publicado a comienzos de la década del 90. Allí se menciona brevemente como característica sociológica de la nación en la que transcurre el cuento una conducta previsible en una sociedad frustrada, que puede leerse en clave argentina:

> En una época, el país donde estaba la cárcel había pretendido ser una nación; pero a las naciones las alimentaba alguna variante legendaria del origen, la proyección o el destino, y ese país era apenas una gran planicie donde distintas series de hombres habían caído como lluvias de polen o de piedras. […] En un tiempo ese estado había presumido de riqueza (en el país se hablaba mucho de la riqueza de la tierra) y ejercido un paternalismo severo pero abrigador. De vez en cuando, como todos los padres, mataba a algunos hijos para protegerse, aunque eso era menos grave que la tendencia del estado a desaparecer, como quien tiene demasiadas deudas y se va suicidando de a poco para que nadie lo note.[1]

Por su parte, en *Los Pichy-cyegos* los soldados adolescentes se connotan como víctimas destinadas a ser finiquitadas por los adultos desde el momento mismo en que se nombran «pichis». Ya expuse que éstos se predican como muertos en vida, fantasmas, y cómo el libro juega con la idea de que en realidad están condenados desde el comienzo, pese a todos sus esfuerzos para sobrevivir a la muerte que el Estado ha desatado. Veamos ahora cómo se juega el filicidio en la elección de la metáfora del pichiciego. El texto escoge ciertas significaciones que asocian a sus personajes con víctimas sacrificiales de los adultos del poder político.

Pichiciego, explica la novela, es otra denominación de la mulita, el típico animalito argentino que se llama de diferentes modos en diferentes lugares de la patria, y se juega con el hecho de que en la pichicera conviven jóvenes de todo el país que le conocen nombres distintos. Pequeñez, falta de poder que se compensa con astucia para sobrevivir, omnipresencia en el territorio argentino son semas que habitan esa palabra que genera la metáfora, pero hay uno tremendo y fundamental que se inscribe en el Orden de Clases y que se pone en serie con la cita de Cohen sobre el país que mata a sus hijos: los pichiciegos comparten significados no sólo con las víctimas de la explotación sino además con las víctimas cazadas, humilladas y luego asesinadas. Especialmente potente es el fragmento que sigue, en el que los adolescentes escuchan un brutal bombardeo desde su pichicera y para conjurar el miedo conversan sobre el animal que les ha dado su nuevo nombre:

[1] Cohen, Marcelo, «La ilusión monarca», en *El fin de lo mismo*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1992.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 332 9/5/11 3:04 PM

[…] pero [los pichis] volvieron a pedirle al santiagueño que contara cómo era el pichi, porque los divertía esa manera de decir, y él les contaba cómo había que matarlo, cómo lo pelaban y le sacaban el caparazón duro y cómo se lo comían. Contaba las comidas y quería describir cómo era el gusto del pichi, por qué era mulita en un lugar, y peludo en otro. Cuestión de nombres, se dijo.
—¿Saben cómo se cazan los peludos en La Pampa? —preguntó alguien.
Nadie sabía. Fumaban quietos. Muchos seguían sin hablar, por respeto a las vibraciones, a las explosiones; tenían miedo.
—¡A tiros ha de ser! —contestó uno.
—No —dijo el otro; era un bahiense— se lo caza con perros: va el perro, lo olfatea, lo persigue y el animal hace una cueva en cualquier lado, para disimular la suya, donde esconde las crías, y en esa cueva falsa se entierra y queda con el culito afuera. Entonces lo agarrás de la cola y lo quitás… […] Pero a veces —decía— el peludo se atranca en la cueva […] ¿Y sabés…? —preguntaba a la oscuridad, a nadie, a todos— ¿Sabés cómo se hace para sacarlo?
—Con una pala, cavás y lo sacás… —era la voz del Ingeniero.
—¡No! ¡Más fácil!: le agarrás la cola como si fuera manija con los dedos, y le metés el dedo gordo en el culo. Entonces el animal se ablanda, encoge la uña y lo sacás así de fácil.
—¡Así se hace con el pichi! —confirmó el santiagueño, contento.
—¡Y tienen cuevas hondas, hondísimas, de hasta mil metros, dicen…! —comentó el Tucumano que casi nunca hablaba.
Nadie creyó. Seguían los bombardeos.

Los desertores, ahora pichis, se contaminan con los semas que se despliegan alrededor del animalito: también son subterráneos («El pichi es un bicho que vive debajo de la tierra»), trabajadores («Hace cuevas»). Pero además la ceguera los habita ya en su nombre, una ceguera que en el animal pareciera provenir de que se refugia en la oscuridad de las amenazas y que, metafóricamente, podría aludir a que los pichis humanos no pueden ver que, hagan lo que hagan, finalmente van a morir. Porque en el relato, el animalito cree ingenuamente que porque puso su cabeza en el pozo no se le ve la cola, y en esa analidad que inocentemente queda a disposición del enemigo se condensan los significados de un adulto poderoso que puede humillarlo primero y cazarlo y comerlo, después. El animalito, en el relato pichi, es sobre todo una víctima sacrificial, un bicho para devorar después de haber sometido al desprecio, es lo que en términos patriarcales se llama «un cogido». Y si bien es cierto que los pichis no morirán a manos directas de la dictadura argentina o los ingleses, sí morirán asfixiados por haber debido refugiarse para no morir a causa de las decisiones de esos Estados. La vulnerabilidad de su refugio, que les parecía tan seguro, es completa: bastará

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 333 9/5/11 3:04 PM

que la nieve tape la salida de anhídrido carbónico, un accidente demasiado posible en una geografía como esa.

La relación entre el animalito y la misma forma de existencia pichi está planteada con evidencia en la novela; a raíz del relato del santiagueño, un chico comenta a uno de los jefes pichis: «—¡Mirá si vienen los británicos y te meten los dedos en el culo, Turco!»

Entonces, la fundación de la mancha temática del filicidio alude, en *Los Pichy-cyegos*, a la generación de Felipe Félix, ex soldado de Malvinas protagonista de *Las Islas*. Es la primera generación de postdictadura, la de los que fueron enviados a la guerra. Es notable que esta mancha se siga leyendo, no necesariamente asociada con la política aunque la misma serie permita esa lectura. Como si lo que es explícita, conscientemente histórico y político en los libros de Fogwill y de Cohen se expandiera como una persistente y a veces inexplicable sensación difusa hasta hoy.

Escrita por Ulises Cremonte, *Los eventuales*, una notable novela que por fechas se sale de este corpus, lo demuestra, cruza lo fantasmal, el filicidio y la dilución de la ontología, del ser mismo de los hijos, para jugar con la eventualidad de la existencia: está estructurada desde el diálogo de dos «nenes» que reconstruyen la historia de la Polaca, a quien uno de ellos llama «mamá» pese a los reproches del otro. Lo que vamos comprendiendo es que ambos no son más que los eventuales hijos que ella habría tenido si no se hubiera realizado dos abortos de hombres diferentes:

—¿Por qué mamá decía esas cosas si amaba a mi eventual?
—Ay, nene, no entendés nada.
—Mamá amaba más a mi eventual que a tu eventual.
—No sé. No importa… En definitiva tanto vos como yo terminamos en el mismo no lugar, así de nada vale el amor…
—Sí, tenés razón…[2]

Dado que el aborto es una decisión donde la mujer ejerce su derecho a interrumpir un proceso que, si continuara, la transformaría en madre, y dado que el imaginario de esta novela, de perspectiva filial, permite que narren y opinen los hijos eventuales que una mujer decidió no tener, podemos incluir *Los eventuales* en la mancha temática del filicidio y leerla entonces como una investigación desapasionada e irónica de la pulsión filicida que el imaginario de los prisioneros de la torre atribuye a sus progenitores. De hecho llama la atención que la Polaca sea una joven de este tiempo, con ciertos clichés del progresismo actual y la afirmación de libertades femeninas. Es decir, una mujer de postdictadura más o menos coetánea del propio Cremonte. Pareciera

[2] Cremonte, Ulises. *Los eventuales*, Buenos Aires, G7, 2011.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 334 9/5/11 3:04 PM

que el imaginario de tener padres filicidas se proyecta a los hijos, genera *no padres* en los prisioneros de la torre, o personas que se piensan padres con ardua dificultad.

¿Se pueden arriesgar causas que hayan generado un imaginario tan siniestro?

Sé de modo tal que no seas

diluyéndome,
hundida,
como una huella
golpeada por la lluvia.

Alejandra Baldovín (1974), *Giróscopo* (2004)

Dije que la NNA cuestiona el estatuto elemental de la existencia, que la dilución del ser es una constante. ¿De dónde proviene esto?

En los reclamos que hacen los intelectuales de la generación militante a los escritores jóvenes para que se interesen en la política y luchen por cambiar el mundo se puede leer una reproducción del mandato que ya mencionamos, y frecuentemente transmiten los padres en nuestras familias progresistas: «sé rebelde (como fui yo)». Se trata de un giro copernicano respecto de los mandatos tradicionales de tantas generaciones anteriores, que exigían explícitamente obediencia. Un giro perverso, también, porque la obediencia es necesaria para que una persona aún pequeña y vulnerable pueda crecer protegida. El mandato de obediencia corre el peligro de degenerar en autoritarismo, pero en la primera etapa de la vida es esencial y se refiere a eso que la italiana Muraro llama la autoridad de la madre. ¿De qué se trata esta autoridad? De un respeto que se funda en el reconocimiento del poder de la otra persona pero no en el miedo a su castigo sino en la confianza en sus saberes. Confianza fundante en que la persona adulta que nos permite sobrevivir y crecer *sabe*, cuando no podemos bastarnos por nosotros mismos, de qué modos lograremos seguir viviendo y qué tenemos que hacer para no morir. Confianza que produce obediencia.

Sin embargo, en la guerra por los significados que (enseña Voloshinov) transcurre en las palabras, la dictadura militar de 1976 triunfó sobre la palabra «autoridad» (y sobre «orden», y sobre «respeto») y son esos terroríficos acentos fascistas, no los nuestros, los únicos que la sociedad escucha resonar cuando las pronuncia. El progresismo de los adultos tiende a renunciar y dejar esas palabras en manos enemigas pero ocurre que, de hecho, ninguna palabra del adulto padre o madre, por «progresista», «liberadora» y «antiautoritaria» que sea, deja de ser escuchada por quien está asomando a la vida como un mandato. Y los mandatos tienen autoridad, inspiran respeto, generan su propio orden. Así escucharon y escuchan los jóvenes de postdictadura

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 335 9/5/11 3:04 PM

nuestro canto a la rebeldía: ¿pero acaso es posible *obedecerlo*? Como toda paradoja, inmoviliza (y cuando no, empuja a los hijos a subir la apuesta de los inimitables padres transgresores hasta la autodestrucción). «Sé rebelde», en los hechos, deja al otro atrapado en «no te muevas, no hagas nada», y como no hay otro modo de vivir que el movimiento, la inmovilidad apunta a la muerte.

Tal vez esto sea también lo que explique la insistencia de la apatía como mancha temática en la nueva narrativa, pero también la mancha temática del filicidio. Las ficciones de la NNA construyen una y otra vez, casi siempre de modo metafórico o connotativo pero a veces con escalofriante evidencia, situaciones de filicidio. Y eso es lo dolorosamente «nuevo». No me refiero a que se representan padres que producen graves neurosis, daño afectivo indeleble o infelicidad, esto no sería nuevo. La innovación es la aparición de un imaginario generacional narrativo en el que los padres desean, cuando no producen activamente o se sugiere que han producido, *la no existencia* de sus hijos, su ausencia radical, su no subjetividad, su muerte. No manipularlos, controlarlos, castrarlos, volverlos infelices (eso, insisto, predomina en las ficciones previas) sino aniquilarlos, que se traduce directamente en asesinar o acorralar hasta el suicidio, o indirectamente en reclamarles invisibilidad, imperceptibilidad, que al menos hagan como si no existieran.

¿De dónde surge un imaginario tan cruel, que desde luego no tiene por qué hablar de un deseo real de los padres de esta generación sino de lo que los hijos alucinan y aparece en la literatura que escriben?

Como decía, creo que se relaciona con el mandato «sé rebelde (como yo)». Es que más allá de las intenciones de quien lo comunica significa, como vimos, algo imposible, es decir: «es imposible que (lo) seas»; de ahí se desprende «no tiene sentido que (lo) seas», «*no seas*». Porque cumplir con el ideal de los padres es, al menos en principio, el modo de existir para los hijos, de darse sentido al ser amados, de *ser*. Todo mandato es en algún punto imposible, los hijos siempre lo reciben con entonaciones contradictorias y además siempre están imaginariamente por debajo de las expectativas de quienes los aman con desmesura; pero el mandato «sé rebelde» es *radicalmente* imposible, se ame cuanto se ame a quien lo transmitimos, se entone como se entone.

Es que hay algo clave: ¿qué dice la memoria social de los que han sido rebeldes? Como venimos viendo, para el imaginario colectivo la única generación rebelde es la inimitable, la heroica, la de los que fueron masacrados. Desde ahí, el *verdadero* modo de cumplir a fondo el mandato es morir.

Aunque escribir esto es duro, no lo afirmo arbitrariamente, intento apenas explicar algo que *se lee en las obras* más allá de los padres reales que tuvieron los escritores. «Sean rebeldes (como fuimos nosotros)» impregna el sector progresista de la sociedad argentina con independencia de las actitudes parentales específicas, y el filicidio es una mancha temática evidente, demostrable, horrorosamente presente en lo que están escribiendo esos hijos. Antes de

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 336 9/5/11 3:04 PM

ejemplificar con la ficción, me gustaría mostrarlo en un discurso no literario de hace ya varios años:

A comienzos de la década del 90 leí con un escalofrío un cartel que, escrito a mano, estaba pegado en varias paredes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Decía: «Ayudanos a construir una lista de desaparecidos de esta Facultad». Quedé helada de horror en la primera lectura. ¿Qué proponía? ¿Los estudiantes eran convocados a construir *otra* lista más? ¿No *la* lista sino *una* nueva? ¿Se buscaban socios, pares, para lograr entre todos que desapareciera más gente? ¿A eso convocaba la nueva militancia, la de los jóvenes de postdictadura? ¿Decía «vengan a morir»? La redacción de la frase permitía esa lectura siniestra, aunque en letras pequeñas se aclaraba lo que se había querido decir: el Centro de Estudiantes intentaba elaborar una nómina de las víctimas de la dictadura en Filosofía y Letras y buscaban informantes. Más allá de eso, semejante redacción se ofrecía a la interpretación como lapsus: la pulsión tanática estaba además reforzada por la visibilidad de la terrible frase eslogan y la pequeñez de la que aclaraba. Vi ahí un síntoma que luego detecté hasta hoy en los imaginarios narrativos de la NNA.

¿Puede pensarse este posible deseo compartido de morir como un anhelo que surgió espontáneamente entre los jóvenes? Creo que no. Algo hemos transmitido para que exista. Si en la orden «sé rebelde» reside la proscripción de la rebeldía como lo que en realidad es, un impulso propio, espontáneo, se puede pensar que lo que muchos sobrevivientes de la generación de la militancia prohibieron tal vez sin darse cuenta, cuando llegaron a la posición de dominio, fue que sus hijos se movilizaran con su propia rebeldía, una que, por su diferencia con ellos, sólo podría subrayar *la derrota* de sus padres.

Ésta es una explicación posible para la llamativa recurrencia temática del filicidio en el imaginario de la NNA. Otra es tal vez más terrible y no refiere únicamente al progresismo. La sociedad argentina apoyó en los años 70 un proyecto político revulsivo y un sector demasiado importante alentó y festejó el surgimiento de una guerrilla armada porque ésta, de algún modo, era representativa de un movimiento de trabajadores que querían el regreso de su líder, de una clase media que cada vez simpatizaba más con la transformación social y hasta de un empresariado que apostaba por un desarrollo industrial independiente del imperialismo norteamericano. Apoyaron y alentaron, por eso Perón puede hablar de la «juventud maravillosa» refiriéndose a su ala izquierda armada, sin perder influencia ni adeptos. Ellos enviaron a sus hijos al combate pero no los acompañaron, más bien después, cuando todo se puso muy mal, renegaron de ellos. Si antes los dejaban solos en la acción, ahora los abandonaron por completo. En 1975 clamaron al cielo para que de una vez se «terminara con la guerrilla» y cuando en 1976 las Fuerzas Armadas ocuparon el gobierno para iniciar la cacería de los militantes, aplaudieron o miraron para otro lado. La democrática Unión Cívica Radical habló de la «guerrilla fabril» meses antes del golpe, el revolucionario Partido Comunista aclaró

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 337 9/5/11 3:04 PM

que el 24 de marzo de 1976 tomaban el poder «generales democráticos»; con un argumento u otro, todos callaron cuando había que callar o dijeron «por algo será» cuando correspondía decirlo. Un «frente cívico-militar» integrado por los partidos del arco parlamentario en pleno respaldó expresamente al gobierno. Fueron poquísimas las excepciones, y estaban fuera del Parlamento. Y después, en 1983, la mayoría afirmó que no había sabido lo que los militares estaban haciendo y elaboró la teoría de los dos demonios. Tres formas de dejar solos a los hijos: primero, aliento y aplausos para que ellos hicieran solos lo que los padres no estaban dispuestos a hacer; después, espaldas airadas mientras masacraban a los hijos, quienes, siguiendo esa lógica extrema típica de los muy jóvenes, alucinados en su soledad y aislamiento generacional, enceguecidos de obstinación, se enredaron en una lucha torpe y condenada de antemano; y por último, las vestiduras rasgadas, el lamento por el genocidio que ya ocurrió, la angelización de las víctimas «inocentes» y la demonización de los sobrevivientes como parte de los «otros» demonios, la descarga de la responsabilidad por la masacre sobre los militares en masa. En esta última versión no hubo artífices civiles, no hubo beneficiarios, esto no fue lucha de clases sino el horroroso brote satánico de dos monstruos enloquecidos que tuvimos que tolerar todos los argentinos.[3]

Una sociedad que reniega de lo que gesta ¿cómo no va a renegar, en última instancia, de sus hijos? La Argentina gestó a los militares asesinos, les dio el oxígeno, el espacio político, la misión, los aplausos, los argumentos, la complicidad. Y precisó luego ver todo eso como algo ajeno a sí, nada de eso es «hijo» suyo, nada tiene que ver esta sociedad con los militares apátridas. Éste es otro matiz que a lo mejor puede explicar la insistencia de la mancha temática del filicidio en la literatura de los hijos que vinieron después, cuando había llegado la hora de derramar lágrimas hipócritas sobre los «inocentes» genocidados y convenía explicar a las nuevas generaciones que nadie, nunca, iba a poder imitarlos.[4]

A veces el filicidio aparece sin ningún eufemismo, es una referencia desnuda y contundente. Por ejemplo en *El futuro*, de Gonzalo Garcés, donde como vimos, la Gestalt «dos, pero uno muerto» se construye entre el hijo del narrador, un chileno de la generación de militancia, y el bebé del ex dirigente estudiantil del Mayo Francés, que murió asesinado por su padre. La novela hace una inversión particularmente cruel y reveladora porque rompe con la forma culposa en la que las generaciones de postdictadura se sienten responsables de muertos que no son propios: en *El futuro*, que no

[3] Estas reflexiones se apoyan en el análisis político que hace Alejandro Horowicz en *Las dictaduras argentinas. Historia de una frustración nacional*, *op. cit.*

[4] Sobre este posible sentido del filicidio me llamó la atención mi amigo Jordi Portell, quien realizó además interesantes relaciones con la sociedad española en tiempos del franquismo y de la transición.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 338 9/5/11 3:04 PM

casualmente pertenece a un escritor de la segunda generación (tal vez por eso sea un poco más libre que los mayores para mirar el pasado), la sombra fantasmal con la que hay que convivir no es la del militante inimitable, único joven con legitimidad de tal que murió en la flor de su edad y cubre como la noche cualquier florecimiento juvenil diferente. Al contrario, la acusación se dirige al lugar donde debería: a la generación anterior, y de algún modo la imaginación reparadora devuelve esa sombra a donde pertenece, porque es el veterano dirigente (no el joven que lo entrevista) quien convive con ella. Ése es su secreto siniestro y la tarea del joven, en todo caso, es descubrirlo para poder acusar y juzgar.

Más que pensar en los asesinados por la represión de la dictadura, *El futuro* piensa en un asesinato extraño que adquiere significación casi alegórica: un dirigente político revolucionario filicida, un constructor de futuro que sin embargo lo siega.

El líder del Mayo Francés mató a su bebé porque era débil y enfermo, porque no estaba a la altura de su narcisismo de padre. El contraste entre ese bebé enclenque y la pureza insolente y extrema de sus sueños era insoportable. Se trata de un militante que transitó entre los años 60 y los 90 (la novela transcurre en 1995) un camino sinuoso, contradictorio, que fue del trotskismo al misticismo y guarda este secreto horroroso de su juventud izquierdista, un secreto que cuestiona y desautoriza cualquier compromiso que haya proclamado alguna vez con el futuro.

Los prisioneros de la torre son los insoportables y pueden leerse, en clave en *El futuro*, como generaciones despreciadas por los protagonistas políticos de la militancia, ninguneadas por los sueños desmedidos de los progenitores, acusadas de ser incapaces de estar a la altura de la Historia. La metáfora extrema del filicidio en *El futuro* se insinúa también, aunque suavizada, en «Recomendaciones de un padre argentino para un cuento español», un cuento menos logrado de Garcés donde un hijo no ocupa para su madre otro lugar que el de ser impedimento para el libre desarrollo de su vida.[5] Lo que se está planteando en ambos textos pone en definitiva en jaque a la generación de militancia: niños arrojados afuera del foco de sus padres, demasiado ocupados en sus búsquedas apasionadas y erráticas, demasiado poco adultos para criar nuevas vidas.

La novedad es específica y generacional: en los textos se deja entrever la convicción de los hijos de que los progenitores *desean que ellos no existan*. Eso es lo que leo en las obras, a veces insinuado y a veces planteado con escalofriante claridad. A eso llamo filicidio y lo entiendo como un imaginario generacional, no como el reflejo de una realidad; porque como se sabe hasta

[5] El cuento está incluido en Tomas, Maximiliano. *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 339 9/5/11 3:04 PM

el hartazgo, la posición filial no es simétrica a la posición paterna o materna, y que los hijos sientan el deseo filicida de sus padres no supone que sus progenitores lo tengan sino, en todo caso, que ellos así lo imaginan.

Filicidio y representaciones de Malvinas

me escondo debajo de la mesa
no quiero escuchar
más
esas noticias
tengo miedo
mucho
mucho miedo

en el colegio
simulacro de bombardeo
desplaza tablitas azules
me imagino acurrucada
debajo de los bancos
las manos sobre los oídos
la falta de sonido hace las cosas más fáciles

florcitas azules alineadas
sin poder pronunciar
trinitrotolueno
inocentes nomeolvides
cantando sentadas con techo pupitre

islas mariposa
en primaria geografía
que no ubica bien
lineal
aborto de catorce semanas
y después
versión bilingüe
en cómodos fascículos semanales con lámina doble

Paola Ferrari (1972), poema publicado en *No Retornable* (2009)

Vimos que la mancha temática aparece por primera vez en relación con los adolescentes enviados a Malvinas, hijos de una sociedad que aplaude que vayan a una guerra absurda, inventada por el independentismo militar para intentar perpetuarse en el poder. Examinemos la mancha temática del filicidio en *Las Islas*, de Gamerro, obra de la primera generación de postdictadura. Fausto Tamerlán odia a su hijo porque tiene la insolencia de existir y por eso lo viola sistemáticamente, y lo que le grita en la escena bestial pero desopilante en la que exhibe cómo lo viola delante de Felipe Félix (una escena

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 340 9/5/11 3:04 PM

de ese humor negro que tanto disfruta la NNA) es precisamente eso, que lo odia porque existe:

> —¡No te cierres, maldito seas, no te cierres! ¡De chico, con la enema, eras igual! —respiraba entrecortadamente, comenzando cada frase con un jadeo, la lengua asomando entre los dientes, lo que lo hacía cecear ligeramente—. ¿No basta, no? ¡No basta! —le gritaba en el oído, y su hijo le contestaba apretando los dientes y moviendo la cabeza de lado a lado, como las tortugas hembras cuando las penetra (¿perfora?) el macho—. ¡No basta con haberla hundido en la zanja cloacal de tu madre una y mil veces, drogado hasta las cejas para soportarlo, sólo para que salieras vos! ¡No basta haber exprimido mis testículos en ese barril sin fondo hasta quedarme dos pasas de uva! ¡Seguís siendo vos! ¡Maldito seas, seguís siendo vos!

«Ser vos» es el problema. En la estructura «dos, pero uno muerto», como ocurre siempre, uno de los dos es el único valioso pero nunca es, claro, el que está vivo. César es el «hijo malo» y el primogénito Fausto, bautizado con el mismo nombre del padre, el bueno. Porque como dice el todopoderoso progenitor, él tuvo un solo hijo. El otro fue cosa de la mujer cloacal en la que se hundió; él reconoce sólo al ausente, al que diez años atrás fue a la guerra y ahora no está, o está muerto:

> —Yo tuve un hijo, Fausto. Tu madre tuvo un hijo […]. Fue su idea traerte al mundo. Si ahora no te gusta, andá chillale a ella. A mí no me vengas con reclamos. Si querés ser mi hijo, el nombre de mi hijo es Fausto.

Fausto, el vástago amado, fue concebido como utopía patriarcal, es decir, afuera (y en contra) de lo que Muraro llama orden simbólico de la madre. Por eso Fausto Tamerlán lo considera «mi hijo, mío, sin madre ni hermanos. Más mío que el hijo *de dios de Dios*».[6]

Esta empresa tamerlánica de concebir sin mujer expresa la hipertrofia de la envidia masculina y es también, una vez más, desopilante: la madre del futuro Fausto, virgen por comprobación médica, fue primero fecundada con el semen de Tamerlán por inseminación artificial frente a los vigilantes ojos de su propietario; luego fue «cosida como un matambre» y encerrada hasta que se comprobara el embarazo, descosida entonces, vaciada de su sangre y sometida a transfusiones con la sangre del padre («Tres veces la hice vaciar de sangre hasta la última gota, y la llené con la mía hasta que le saliera por las orejas») y, en fin, tratada como trata un cocinero obsesivo a la cacerola que

[6] El subrayado es del original.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 341 9/5/11 3:04 PM

precisa para llevar su obra a término. Mientras tanto, el cocinero Tamerlán tenía todos los síntomas del embarazo.

> Los días anteriores al parto sentía dolores cada vez más fuertes, pero no consulté al doctor, suponiendo que eran histéricos. La noche final, la ambulancia que vino a buscarla terminó llevándome a mí, y mandaron otra para ella. Peritonitis tenía, y como todo se realizó en la clínica del Dr. Vigenschaft nos operaron lado a lado, con anestesia local para mí y total para ella: por un momento, el momento más feliz de mi vida y de toda la humanidad, levanté la cabeza para ver borroso mi vientre abierto, y suspendido encima de él, la figura sangrante y crispada de mi hijo inmaculado. ¿Quién, alguna vez, tuvo más derecho a llamarse padre que yo?

Las Islas está organizada con impecable coherencia alrededor del principio constructivo de hipertrofiar de modo grotesco e implacable lo peor de la nación Argentina y su historia y, de paso, lo peor de la especie humana: «el momento más feliz de mi vida y de toda la humanidad». Dejemos que la risa diga todo sobre esta borradura escalofriante por la que la humanidad entera se resume en el varón fálico y burgués capitalista que, en el paroxismo del poder de clase, alucina haber conseguido también el paroxismo del poder de género, y continuemos interrogando el imaginario filicida de la novela, que empapa también al protagonista Felipe Félix.

En primer lugar, Felipe es un hijo de la guerra de Malvinas, la sociedad adulta lo mandó a morir. Y en segundo lugar, entabla con el poderoso magnate que lo contrata una suerte de relación filial, lo que en *Las Islas* equivale a decir una relación humillante:

> […] me estaba convirtiendo en una especie de sucedáneo de su hijo, que esta vez lo escuchaba con atención y respeto en vez de darle vuelta la cara; los cien mil dólares […] le habían comprado esta dócil muñeca de goma para los ardores de su mente.

Tamerlán quiere un hijo que «calce como un guante, un guante que nos ponemos para aferrarnos al tiempo, y manejarlo». Es el hijo del deseo paterno, el hijo imposible; es decir: Fausto, el hijo ausente.

Porque ser hijo es por definición no calzarle al padre como un guante. Tamerlán no es el padre progresista que ordena «sé rebelde» sino el todopoderoso patriarca que quiere sometimiento absoluto. Pero si ponemos *Las Islas* en serie con tantas otras obras del corpus que presentan situaciones de deseo filicida, en contraste con las pocas que lo presentan en períodos anteriores, la recurrencia se vuelve como síntoma de algo que, ya lo dijimos, está más allá del argumento de la obra de Gamerro. Demasiados textos coinciden en que ser hijo y estar vivo es ser odiado por existir.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 342 9/5/11 3:04 PM

En las violaciones reales o connotadas (con la muñeca de goma) de *Las Islas* se construye el vínculo paterno-filial como pura humillación al hijo, por su misma ontología. «No seas, sé una muñeca de goma.» Adentro del falo-logocentrismo o patriarcado, *Las Islas* no presenta opción para la relación padre-hijo. Aunque afuera de él existe en esta novela otra posibilidad: el orden simbólico de la madre es la alternativa.

La ex desaparecida sobreviviente que se hizo mujer de su torturador tiene dos hijas que el padre militar llamó Malvina y Soledad. Gracias a que las niñas nacieron con síndrome de Down, la madre pudo salvarlas del horroroso amor de su progenitor, porque igual que el papá militante de *El futuro*, el papá represor sólo lee su herida narcisista cuando observa a su progenie «enferma» (enemigos en el Orden de Clases, ambos están en la misma trinchera del Orden de Géneros). Sin embargo, el orden simbólico de la madre construye en *Las Islas* otra posibilidad: entre esa mujer y sus niñas todo es diferente, y esa propuesta de diferencia que ellas emanan, que emana esa familia de mujeres con la que tropieza Felipe Félix en el infierno de la ciudad menemista, lo enamora. Valora la novedad a fuerza de ser la víctima deshauciada de ambos Órdenes en una sociedad terrible. Las mellizas con síndrome de Down se inscriben también en una mancha temática que se puede detectar en la narrativa de postdictadura y llamo «hijos míticos de la *hybris* pasada»; la analizaré en páginas próximas.

Tamerlán es un padre necesariamente filicida incluso de Felipe, que no es su hijo. Es como si, queriéndolo o no, fuera su naturaleza empujar hacia la muerte a quienes se colocan en algún lugar filial. No sólo tortura y viola a César, anulándolo desde que existe, también es responsable indirecto de la muerte del primogénito y adorado Fausto, porque la guerra de Malvinas en la que su vástago combate voluntariamente y en la que desaparece es consecuencia del independentismo militar que el padre facilitó cuando convenía a sus intereses económicos y ahora se ha vuelto contra él. Diez años después su maldición sobre sus hijos (voluntaria hacia uno, involuntaria hacia el otro) continúa, pues al contratar como detective y *hacker* a Felipe Félix y obligarlo a cumplir su misión, lo está enredando en una fatal tela de araña que arrastra al joven al borde de la muerte o, si sobrevive, al dolor más extremo y la consiguiente decisión de suicidarse. En *Las Islas*, este camino de Felipe hacia la certeza de que él mismo tiene que morir no surge solamente del trabajo riesgoso y frustrante de un detective en una sociedad corrupta, típico de la novela negra, sino de estar atrapado en una red destructiva que el poderoso ¿padre? ha tendido desde el comienzo. Así se puede leer en definitiva el primer y complejo párrafo de la novela, cuando está por iniciarse toda la peripecia y el narrador ya parece saber que está condenado, que todo está jugado y la muerte es ineludible:

> Una mosca, recién atrapada en la tela de araña, mientras la araña, repleta de haber comido, tarda en llegar, puede pasarla bastante bien si se relaja mientras espera. Los hilos son de una suavidad casi intangible, acompañan

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 343 9/5/11 3:04 PM

sin trabar cada movimiento del cuerpo, mientras no sea muy brusco. Es como estar tirado en una hamaca, en vacaciones, sin otra cosa que hacer que mecerse en la brisa y mirar el azul del cielo con los ojos entrecerrados. Sí, sí, podría quedarme toda la vida así tirado. Y si no me muevo demasiado estos hilos ni se sienten, son tan tenues, es como si flotara de espaldas en el aire. Sí, sólo se hacen reales cuando trato de zafarme.

Claro que esta metáfora atroz de la falsa libertad, del falso bienestar antes de ser devorado por el poder puede leerse no solamente como referencia a la trampa que los hijos sienten en los designios de los adultos sobre su destino (o de este «hijo» que sabe desde sus 18 años, cuando lo mandaron a Malvinas, que su vida es considerada prescindible). También es una metáfora de la «mayoría amorfa» argentina, víctima pasiva e idiotizada por décadas de frustración y derrota, aunque no es ésa la línea que ahora estamos examinando.[7]

La crueldad de la araña adulta que atrapa a sus víctimas en la trama que urdió está explícitamente ligada en el texto a la figura del padre. De hecho el hijo César compara a Tamerlán con la araña que está en el centro de la tela.

Tener a ese hombre como padre condena al suicidio, Tamerlán es un padre que pone por definición la vida de sus vástagos en gravísimo peligro. Así lo explica el hijo biológico César a este extraño último hijo, Felipe:

—Así que el viejo pensaba adoptarte.
—Dudo que hubiera aceptado —le dije.
Sonrió sin alegría.
—Visto de adentro no es tan atractivo, ¿no?
—Tendrá sus compensaciones, supongo.
—Sí. Si sobrevivís a los intentos de suicidio.

La verdad de la frase es tan precisa que páginas después Felipe Félix va a decidir suicidarse e, igual que César, sobrevivirá. Sin embargo antes, cuando le tocó asistir a la muerte de este padre terrible, Felipe le hizo su homenaje: una vez que el padre psicópata fue derrotado y arrojado por la ventana con la activa participación de su propio hijo, la escritura le otorgó la fuerza para morir con la dignidad y la elegancia más extremas. El relato de Felipe Félix (ese último «hijo» víctima de Tamerlán) subraya que el poderoso defenestrado elige caer como quien no cree que haya límite capaz de vencerlo, y aunque la escritura también ríe de eso, no es una risa ensañada sino teñida de genuina admiración:

[7] Para el concepto de mayoría amorfa, cf. Horowicz, Alejandro. «Otra mayoría, otra revolución. Notas sobre el peronismo». Revista *Ciudadanos*, II, 4, invierno 2001.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 344 9/5/11 3:04 PM

> Desde donde yo estaba pude verlo caer. Parecía flotar sobre su espalda mientras se hacía más chiquito, y la expresión de su cara se hacía cada vez más difícil de interpretar. Parecía darle placer la corriente de aire sobre el cuerpo, como cuando en verano uno se pone desnudo delante del ventilador; no gritaba ni agitaba los brazos, es más, creo que a la altura del piso veinte entrelazó las manos detrás de la nuca, como si flotara en el agua en vez de en el aire y creyera que haciendo la plancha y esperando vendrían pronto a rescatarlo, un velero blanco como la sal surcando las azules aguas de un océano calmo como un lago, brazos amigos estirándose para alzarlo sobre la borda, una manta para envolverlo y una copa de cognac y oídos ansioso por escuchar el increíble relato de supervivencia. Hasta un metro antes debe haber pensado que de alguna manera inédita, reservada por Dios todo a lo largo de la historia de la creación especialmente para él, iba a salvarse. Golpeó el pasto blandamente, rebotando apenas, un chico jugando a tirarse sobre el colchón para ver cómo queda despatarrado. Contra el distante césped verde su cuerpo blanco parecía el de un cordero que se hubiera echado ahí a dormir, contemplado desde lo alto de un monte.

En este homenaje ambiguo y burlón hay que subrayar la comparación con el cordero, símbolo religioso de la inocencia; comparación también irónica pero no solamente, dado que Fausto encarna el poder de clase con una verdad tan feroz y sinceramente expresada que se vuelve casi inocente y hasta heroica, un ejemplo del modo de dominio pretérito, el de nuestra clase dominante anterior a la que florece abiertamente durante el menemismo, un modo destinado a ser derrotado por las nuevas formas de dominio encarnadas por César, más maquiavélicas y temibles. En efecto, cuando Felipe pregunta al hijo parricida si ahora él va a dirigir la empresa, César responde:

> —¿Estás loco? Voy a reventarla. El control pasa a una sociedad anónima, y Canal y yo quedamos apenas como accionistas. Ya acordamos la reestructuración. Vamos a rotar todos los espejos para que nadie sepa muy bien dónde está el jefe. Va a ser una democracia. Una democracia sin pueblo. Esta cosa personalizada y jerárquica es muy vulnerable. El error de la araña.

Pareciera que, al menos hasta ahora en la NNA, cuando el filicidio explicita sus sentidos políticos acude a la masacre de adolescentes en una guerra argentina que por supuesto siempre se puede leer con mayor o menor referencialidad directa al episodio bélico de Malvinas. «Kilómetros y kilómetros» es un magnífico relato bélico de Marcos Herrera que se define a sí mismo

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 345 9/5/11 3:04 PM

de este modo: «Ésta es la historia de algunos muchachitos que fueron conducidos por un sargento loco en una guerra fantasmal».[8]

Otra vez lo fantasmal. Aunque demos un rodeo para volver al filicidio, conviene detenerse en este cuento porque deja entrever muy bien hasta qué punto está relacionado con otras manchas temáticas que de un modo u otro aluden al trauma que la sangrienta lucha de clases del pasado reciente inscribió en el imaginario de postdictadura.

Fantasmal es antes que nada acá el escenario histórico-geográfico en donde transcurre la guerra de «Kilómetros y kilómetros». Se sabe que es la Argentina y que hay dictadura militar, y se sabe que hay guerra, pero no se dice nunca cuál y hay una preocupación evidente por rechazar las descripciones geográficas que podrían referirse a Malvinas. Se habla de «monte» y de calor. ¿Puede ser el monte tucumano contra la guerrilla? ¿Puede ser algún lugar selvático en el que transcurre una guerra ansiada por los militares, la que en la realidad afortunadamente no lograron hacer estallar, la guerra contra Chile? Por distintos motivos, ninguno de los conflictos bélicos que históricamente ocurrieron o estuvieron a punto de ocurrir durante la dictadura encaja con todas las descripciones del cuento. Hay una intención de desrealizar, de representar una guerra que se dice con precisión que es argentina pero no se le permite anclar directamente en la historia real.

Y lo impreciso trae lo fantasmal, que contamina toda la escritura: la luna es predicada como «fantasmagórica», daña igual que esa guerra argentina y su fantasmagoría, «labra la selva» que tortura a los soldados, tiene «poder para infundir presentimientos paranoicos» que no obstante son certeros, un adecuado saber de los jóvenes soldados sobre su destino, que será morir uno por uno, incomprensiblemente, llevados por su sargento hasta las garras de un enemigo confuso que nunca se entiende y en el que es difícil creer hasta que no se siente el tajo de su puñal en la garganta; un enemigo al que el sargento los conduce con crueldad y locura hasta que perecen, uno por uno.

El universo del género gótico se hace presente: en la guardia que hace, el soldado Martínez ve «sombras», «fugaces movimientos de…» (y los puntos suspensivos dejan terroríficamente abierto lo que no se conoce o no se puede pronunciar); hay miedo por los fantasmas porque en la selva no aparece «nada que se pareciera a un soldado enemigo capaz de pintar una sonrisa de sangre como la que le habían hecho en el cuello al Payaso Cardelli».

Algo de Stephen King hay en el relato de Herrera sobre la muerte de uno de los soldaditos, al que apodan el Payaso y muere con la grotesca sonrisa roja dibujada en la garganta. La palabra payaso se habita con las valoraciones

[8] Herrera, Marcos. «Kilómetros y kilómetros», en su: *Cacerías*, Buenos Aires, Simurg, 1997.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 346 9/5/11 3:04 PM

y connotaciones de la clásica novela *It*;[9] además Cardelli sufre en su garganta la venganza moralizante: sus compañeros lo apodaron «payaso» por ser el rebelde gracioso y su muerte, efectivamente, concreta con sangre el maquillaje del clown. Estas estructuras narrativas donde los adolescentes transgreden la autoridad y algo sobrenatural, o por lo menos misterioso y fantasmagórico, los castiga son típicas del gótico cinematográfico para jóvenes que se popularizó en tiempos de postdictadura en películas como las de Freddy Krueger.[10] Sin embargo en este cuento la venganza produce más horror que en aquel imaginario porque la fuerza punitiva no proviene de la magia o de un psicópata aislado sino del poder político y militar, personaje mortífero y monstruoso cuyo poder de destrucción es demasiado conocido para los lectores argentinos de postdictadura, al punto de ser el único protagonista que realmente conciben cuando recuerdan o imaginan un pasado en el que, o todavía no tenían conciencia ciudadana, o no habían nacido.

Entonces: la guerra es fantasmal porque transcurre en este entorno de espectros y porque el enemigo también es un fantasma. La palabra enemigo, en el relato, «fue adquiriendo, a medida que el sargento la pronunciaba, un sentido más ominoso: Cada vez que la decía su voz se ponía más grave, atravesada de tonos que afinaban para el lado del terror».

Este enemigo también se contamina de gótico, es casi sobrenatural en sus métodos, es invencible: a Cardelli «no le dieron tiempo ni de gritar» y el tajo que casi separa la cabeza de su cuerpo «hipnotiza» a los soldados como el Alien del cine a sus víctimas. Pero al mismo tiempo no es nada ni nadie, no tiene rostro; cual fantasma que habita una casa embrujada, se lo percibe por las pistas horrorosas que nos deja su intangible realidad:

> Algunos, inclusive, pensaban que el enemigo no existía […] Pero a partir de la muerte del Payaso Cardelli las dudas se acabaron. Había un enemigo. Invisible, por el momento. Y sabía degollar a los incautos.

Y en el tremendo final del relato la palabra «invisible» se materializará: «Todos, menos Martínez, murieron en una batalla, al mediodía, *sin verle la cara al enemigo*».[11]

«Kilómetros y kilómetros» es en un aspecto apenas un cuento de guerra donde nada sobrenatural ocurre; y sin embargo es otro ejemplo de lo que caractericé como «realismo agujereado».[12] Alejado tanto del realismo testi-

[9] King, Stephen. *It*, Barcelona, Plaza & Janés, 1992.

[10] De origen estadounidense, consta de nueve películas y una serie de TV, realizadas en general por diferentes directores entre 1984 y 2010. El personaje fue creado por Wes Craven y fue interpretado hasta 2003 por Robert Englund.

[11] El subrayado es mío.

[12] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 347 9/5/11 3:04 PM

monial como del mágico latinoamericano, despliega su universo con una risa sardónica que lo separa del lirismo, del surrealismo o de la solemnidad y lo inscribe sutilmente en el humor oscuro de este tiempo. Así, el Payaso Cardelli anuncia para regocijo de sus camaradas lo que no sabe que serán sus últimas palabras: «—A cagar se ha dicho».

Y se aleja del batallón para hacerlo tanto literal como metafóricamente, porque luego aparece degollado con los pantalones bajos. Igual que en el relato de terror donde lo que el personaje dice inocentemente se cumple del modo más espeluznante, este típico recurso del género (la palabra que se materializa horrorosamente en la no semiosis) aparece en el cuento, pero el ingrediente escatológico trabaja para que el terror sea definitivamente bizarro y una sonrisa apenas menos siniestra que la del Payaso se le pinte al lector en la cara.

En la construcción del enemigo también funciona el realismo agujereado: si por un lado se lo connota como espectro, por el otro se lo define de modos contradictorios pero con sustantivos que se refieren a la historia reciente más real: al enemigo se lo llama «japoneses», «vietnamitas», «comunistas». Lo que el texto dice de esta invisible máquina de asesinar jóvenes a la cual el sargento conduce con fanatismo empecinado es que el único personaje que llega vivo hasta el final «no ve sus ojos rasgados», pero como el muchacho tiene los ojos cerrados y sólo escucha, no sabemos cómo son los ojos de los verdugos. Sin embargo, sabemos que hablan castellano, es decir que no son japoneses ni vietnamitas. En todo caso, son fantasmales también por incomprensibles; son los enemigos pero hablan igual que los que son obligados a combatir con ellos.

Es que el enemigo asesina, es cierto, pero no exactamente por su propia responsabilidad. Hay un sargento «loco» y malvado que ha decidido llevar a sus «pendejos» hasta él. La responsabilidad es del sargento, quien condujo a su batallón agotado, hambriento y mal pertrechado por la selva y el calor de cualquier modo, los torturó con una marcha enloquecida sólo para ponerlos en contacto con sus verdugos. Claro que ese sargento lo hace en representación del Estado: «El gobierno militar había dicho por televisión que la ciudadanía se tenía que quedar tranquila, que para ganar esta guerra alcanzaba con conscriptos». Pero más allá de su función política, el sargento también es un padre que odia a sus «pendejos» y no le importa exterminarlos: «—¡Caminen! —dijo el sargento dando la espalda al pelotón, pensando en su mala suerte: tener que mandar a un grupo de pendejos».

Es interesante revisar distintas denominaciones que el texto elige para este grupo de adolescentes conducido a la muerte: «soldados», «conscriptos», «pelotón» son las denominaciones que buscan ser objetivas y provienen del narrador omnisciente; «milicos» es un coloquialismo familiar que usa el sargento para nombrarlos mientras los tortura en la marcha forzada; «pendejos», en cambio, pertenece al pensamiento del sargento y expresa el desprecio y el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 348 9/5/11 3:04 PM

odio generacional, el deseo de hacer daño a jóvenes por ser jóvenes. Pero luego aparece la palabra que convoca con horrorosa exactitud la tradición filicida de la política argentina: «imberbe».

> Sabía que estaba exigiendo mucho a aquellos soldaditos. No me importa; un buen oficial puede transformar en perfectas máquinas de combate a veinte imberbes como éstos, pensó.

«Imberbes» fue el sustantivo con el que Perón, «el Viejo», expulsó a los hijos que no le calzaban como un guante de la Plaza de Mayo, el 1º de Mayo de 1974, habilitando el comienzo de su masacre. Su cría política había recorrido el camino que iba de «jóvenes maravillosos» a «imberbes»: había llegado la hora de poner los límites.

«Kilómetros y kilómetros» abre con este único sustantivo la grieta por la que se termina de filtrar el amplio espectro filicida, encadenándose con la cita de Marcelo Cohen con la que abrimos esta mancha temática. Contra la conducta de los adultos que dirigen el país que «como todos los padres, de vez en cuando mata a algunos de sus hijos», el narrador del cuento proyecta una voz capaz de amor paternal, la que los denomina «muchachitos» y si los llama «hombres», de inmediato abre la connotación de que todavía son niños:

> A las cuatro menos cuarto el sargento dio la orden que todos sabían que iba a dar, pero que no esperaban tan pronto. Un murmullo de protesta acompañó los movimientos de los hombres. Se balancearon como una fila de borrachos, con las cabezas bajas y los brazos colgando. Parecía que los uniformes, empapados de sudor, les iban grandes.

Y pronto escribe: «Parecían niños aprendiendo a caminar».

Creado por un autor de primera generación de postdictadura, que tenía dieciséis años cuando Malvinas y puede ser hermano o amigo de la siguiente camada de imberbes que devoró la patria cuando acababa de terminar la primera, el narrador de «Kilómetros y kilómetros» toma claro partido contra el Estado filicida, compensando con su escritura la falla de la paternidad.

Puesto en serie con los abundantes ejemplos literarios de situaciones de padres (biológicos y no) que asesinan o desean la muerte de sus hijos en contextos políticos o no, «Kilómetros y kilómetros» pertenece al grupo de obras que explicitan la relación con el trauma de postdictadura y sienten el filicidio como metonimia de la acción asesina del Estado.

El cuento da una vuelta de tuerca aun más espantosa, pues de todo el batallón se salva un soldado de apellido genérico, Martínez, y el relato termina cuando Martínez se da cuenta de que la tortura no terminó, recomienza:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 349 9/5/11 3:04 PM

> El tiempo paró. Empezó a fluir nuevamente recién cuando Martínez escuchó los pasos yéndose. Estuvo inmóvil un rato más y luego se levantó y se dio cuenta de que tendría que volver a subir la montaña.

Así termina el relato que comenzó cuando el sargento aseguró al pelotón, arbitrario y alucinado, que había que subir la montaña porque el enemigo estaba del otro lado de ella, dando inicio a la pesadilla por la selva. Ahora todo recomienza, seguramente será una pesadilla peor porque si algo ha subrayado «Kilómetros y kilómetros» en toda su escritura es el campo semántico de lo interminable y cada vez más atroz. Desde su título en adelante abundan las construcciones iterativas donde todo sigue y sigue ([los mosquitos] «los picaban y picaban») y recurre a la idea de infinito, especialmente en relación con la muerte:

> A la muerte, en el sueño de los Mellizos, se iba por una escalera interminable.
> —Mierda, mierda, mierda —dijo Ulloa mientras corría al lado de Martínez, antes de caer muerto, antes de que una bala abriera un agujero en su espalda. Un agujero por donde se le metió la muerte, a Ulloa, y junto con la muerte un río infinito de imágenes, algunas conocidas, vividas, otras inéditas, tal vez las que serían parte de la vida de Ulloa si hubiera seguido vivo.

Y si la muerte es lo infinito, se puede leer en el final que reitera la subida a la montaña que hasta Martínez está muerto, que morir es eso: que todo pueda constantemente volver a repetirse de modo cada vez peor.

«Todo el pasado y todo el futuro ruina sobre ruina», se le advertía a la Alicia de Serú Girán cuando estaba terminando la dictadura, y los prisioneros de la torre hicieron suya esta profecía que es mucho más comprensible para ellos que para mí, que pertenezco a la generación que aplaudió a Serú Girán en vivo en los recitales.[13] «Kilómetros y kilómetros» advierte que la pesadilla es infinita mientras no exista un discurso comprensible sobre el pasado (donde el enemigo no sea un fantasma y los militares no sean locos endemoniados) todo sigue y seguirá ocurriendo, los jóvenes fueron y son las víctimas de un poder adulto que los odia y los devora. No se le puede reprochar su imaginario sin salida, se trata apenas de la ficción de un artista; las soluciones se encuentran

[13] «Canción de Alicia en el país» integra el álbum *Bicicleta*, que Serú Girán edita en 1980. Su letra, evidentemente referida a la realidad política de la dictadura militar, tiene momentos proféticos como éste: «No cuentes qué hay detrás de aquel espejo/no tendrás poder,/ni abogados, ni testigos./Enciende los candiles que los brujos/piensan en volver/a nublarnos el camino./Estamos en la tierra de todos,/de la vida./Todo el pasado y todo el futuro/ruina sobre ruina/querida Alicia.»

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 350 9/5/11 3:04 PM

en la vida, no en la literatura, y las encuentra un sujeto social, no un escritor aislado. En todo caso, si hay que reprochar algo, habría que pensar que Marcos Herrera publicó este relato en 1997, cuando tenía 31 años, mientras incluso para la parte más pensante y crítica de la sociedad argentina lo que escribían él o cualquiera que hubiera nacido después de 1960 era, en su abrumadora mayoría, algo en lo que no valía la pena detenerse. Y habría que preguntarse cuánto de eso sigue hoy, y cómo hacer para que se escuche lo que Herrera y tantos otros insisten en decirnos.

Madres filicidas: el lado oscuro de un orden simbólico negado

Una mamushka asustada se paraliza
Siente el temblor de la mamushka
parada detrás de su piel
la lengua picante
como un ají
de la mala palabra

Roberta Iannamico (1972), *Mamushkas* (2002)

La narradora de *La asesina de Lady Di*, de López, es antes que nada más fea, más torpe, más gorda que su melliza hermosa, triunfadora y muerta, la que merece y acapara el amor de su madre. La narradora nació después, existió sin aviso y cuando nadie ya esperaba o quería que apareciera. Y mientras su amiga Gloria asesina a la narradora en Buenos Aires, será «mamá» quien presida desde el pueblo natal de Entre Ríos la acción sangrienta, quien la apoye por medio de brujería, sosteniendo una vela encendida y haciendo rituales que parecieran garantizar la victoria de Gloria sobre su propia hija. «Mamá» acude a la brujería para permitir el exterminio exitoso de su melliza «mala», la sobreviviente, mientras observa atentamente cómo la vela que parece condensar el alma de la hija se extingue entre sus manos. La voz de la propia víctima narra el ritual que transcurre lejos de donde ella está muriendo. En ese relato alucinado se lee una vez más el imaginario filicida de la NNA y no es casual que la muerte de la que relata se presente también como venganza justa de una madre que fue privada de la hija que sí «le calzaba como un guante».

Aunque nunca se hable de política, ya vimos que en *La asesina de Lady Di* están también presentes las manchas temáticas que aluden al trauma por los desaparecidos, y por eso el filicidio de la otra sobreviviente no deseada, la hermana de la Inimitable perdida, adquiere sentidos en la serie que venimos rastreando desde el Orden de Clases. Pero además hay un hilo diferente que sólo puede leerse desde el Orden de Géneros: el de las madres filicidas de sus hijas, una suerte de contracadena de la vida, de lado oscuro del orden simbólico de la madre.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 351 9/5/11 3:04 PM

Un padre filicida remite al poder de muerte que ejerce el Estado sobre los que debería proteger; desde ahí, los filicidios que examinamos hasta ahora continúan la cita de Marcelo Cohen sobre el país que devora a sus hijos. Junto al padre asesino, la madre a veces aparece como cómplice entregadora o pasiva, o también asesina que se identifica con los motivos del patriarca Estado. Pero una madre filicida, sobre todo si es filicida de una hija mujer, abre también significaciones completamente diferentes que refieren al Orden de Géneros: es la cadena de la vida que, desvalorizada y enmudecida en la sociedad que oprime a las mujeres y envidia su poder creador, se transformó en odio por sí misma.

En mi ensayo sobre Roberto Arlt propuse una interpretación para la rebelde, apasionada y a menudo siniestra figura de Lilith, la primera mujer, según el mito hebreo, la que existió antes de Eva, la que Jehová construyó de barro como Adán y explicaría las dos creaciones de los humanos que aparecen en la Biblia. Creaciones contradictorias, porque en una Dios primero hace el mundo y la vida orgánica, y por último a los humanos y humanas, a quienes crea simultáneamente («varón y hembra los creó»);[14] sin embargo en la otra, Dios parte inexplicablemente de cero otra vez y crea antes que nada al varón, a quien después le va construyendo las especies vivas a su alrededor para que él no esté solo, hasta que al final, como guinda del postre, le da a la mujer sacada de su costilla. Según el mito de Lilith (que los cabalistas dicen que habría sido tachado del Antiguo Testamento, y de ahí la incongruencia de las dos creaciones), esta creación primera, sin jerarquías, produce una mujer de barro como Adán que pronto se resiste a ser sometida por él (quiere tener sexo de costado y no estando abajo). Por este motivo se pelea con el hombre y con Jehová, que pareciera tomar partido por su hijo varón. Lilith se pierde en las tinieblas, pasando a integrar el panteón de los demonios hebreos y Jehová, para consolar al abandonado, lo duerme y crea a Eva de su costilla.[15]

> En el mito, Lilith queda asociada con el poder del útero: su increíble fertilidad la hace poblar al mundo de demonios y aunque muchos de ellos mueran, ella reina también sobre los otros recién nacidos.
> Las mujercitas le pertenecen más que los varones; los nacidos en la transgresión son suyos indefinidamente. Ella hace de su poder sobre los niños un uso maligno: según las creencias los estrangula, les chupa la sangre o los come. Algo queda claro: la potencia oscura de Lilith, su maldad de pájaro nocturno, su ensañado poder uterino y maternal, son producto del resentimiento, del odio, de la sed de venganza.

[14] Génesis I, 27.

[15] Un estudio meticuloso sobre Lilith, donde se rastrea el mito en las lecturas de la Cábala del Antiguo Testamento, y se lo analiza desde el psicoanálisis es Brill, Jacques. *Lilith ou la Mère obscure*, París, Payot, 1984.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 352 9/5/11 3:04 PM

> Aunque rebelde, Lilith es un producto masculino: ha sido construida por la injusticia del pacto de Dios Padre con Adán.[16]

Si pensamos en Lilith, la primera bruja, esta alianza de brujas/madres adultas que ayuda a ultimar a la protagonista de *La asesina de Lady Di* permite otra lectura: despojadas por la opresión masculina del poder que tuvieron, desprestigiadas y despreciadas porque su tarea de criar vida se consideró más un acto instintivo que sabio, inteligente y cultural, sumergidas ahora en la muerte en vida, la inexistencia, la indiferencia de la sociedad, inútiles para una humanidad que considera agotada su función porque ya parieron e hicieron crecer personas, las viejas madres intentan ser, intentan darse finalidades que las justifiquen al menos en cada coyuntura, intentan actuar y ser importantes desde la oscuridad, con tal de no hundirse en la muerte en vida. Y del odio lo que surge no puede ser bueno. Actúan desde el resentimiento: detestan a sus hijas jóvenes, frescas, con oportunidad de vivir su único momento de gloria y poder (que ellas ya no disfrutan): la maternidad. El disfrute por la transmisión de la cadena de la vida muta en envidia y rabia por haberla transmitido. Estas brujas destructoras de hijas son mujeres que, acorraladas por el miedo a dejar de existir, de significar algo para alguien, usan la potencia inaudita del orden simbólico de la madre como furia contra el mundo que las amenaza y somete, o mejor contra sus hijas, contra su propia cadena de la vida. Porque atacar mujeres siempre es mucho más impune que atacar varones: guerra de pobres contra pobres.

La contracadena de la vida aparece en dos cuentos de Mariana Enriquez donde el filicidio es central y no se menciona la política: «El aljibe» y «Ni cumpleaños ni bautismos». Sin embargo, si bien se leen desde el Orden de Géneros, hay en estos filicidios algo que —igual que en *La asesina de Lady Di*— conduce también a la dictadura militar y al padre-Estado filicida. Igual que tantas otras obras de la NNA, hay alguna palabra-grieta por la que se infiltra la sangrienta historia reciente y el trauma que se dice como puede en lo que se escribe.

En «El aljibe» reaparece la estructura de dos hermanas donde una es bella y exitosa y la otra triste y fea, una ha sido privilegiada por la familia y la otra condenada. Sin embargo, no es exactamente la Gestalt «dos, pero una muerta», aunque se relaciona mucho con ella, pues acá la hermana maravillosa no ha fallecido; al contrario, es la dañada y fea la que de algún modo está muerta en vida, o lleva una vida que no merece llamarse así.

> Ella también podría ser linda [como su hermana] si no se le cayera el pelo, si no tuviera esas aureolas sobre la frente que dejaban ver el cuero cabe-

[16] Drucaroff, Elsa. «Conjuros contra la bruja», en su: *Arlt, profeta del miedo*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 353 9/5/11 3:04 PM

lludo; podría tener esas piernas largas y fuertes si fuera capaz de caminar al menos una vuelta manzana; sabría cómo maquillarse si tuviera para qué y para quién; sus manos serían bellas si no se comiera las uñas hasta la cutícula; su piel sería dorada como la de Mariela si el sol la tocara más seguido. Y no tendría los ojos siempre enrojecidos y las ojeras si pudiera dormir o distraerse con algo más que la televisión o Internet.[17]

El relato se cuenta desde el punto de vista de Josefina, joven que sufre una fobia muy grave y desde niña permanece encerrada en su casa, aterrada por todo. Su miedo le impide salir a la calle, la parálisis es su condición constante. Su hermana mayor es en cambio pura vida, pero no es responsable del mal reparto. Al contrario, el relato terminará mostrando que esa lápida de terror que paraliza a Josefina proviene de los adultos: de su madre y su abuela. Estas dos mujeres eligieron entre las dos niñas y decidieron proyectar sobre la menor, mediante pavorosa magia negra, todas las fobias que ellas tenían. Los miedos heredados, los miedos del pasado, impiden vivir a Josefina, la vuelven horrible, la arrancan del mundo, pero la herencia no ha sido una fatalidad sino una decisión filicida.

En el pasado de su madre y su abuela late el secreto de tanto temor ajeno injertado en su cabeza. En el texto reaparece el agua (que ya está en el título como sema contenido en «aljibe») pero es un agua terrorífica porque nada se ve a través de ella, está sucia, es «negra»: «agua estancada en lo profundo del aljibe», «su cara como una luna con cabello rubio en el agua negra».

En esta imagen y en la reiterada afirmación de que Josefina no recuerda nada más que el miedo, no sabe cómo el terror llegó a apoderarse de ella, aparece otra mancha temática que analizaré más adelante: «transmisión quebrada de la experiencia histórica» entre la generación de militancia y las que siguen. Pero no es acá adonde quiero apuntar ahora, apenas quiero mostrar la grieta por la que se filtra la dictadura militar junto con el «agua negra». Porque entre las pesadillescas fantasías que tiene Josefina «le parecía que debajo de la superficie del riachuelo negro había cuerpos sumergidos».

Nada en el argumento del cuento alude a la represión argentina de la dictadura militar, sin embargo este miedo de Josefina no es cualquier miedo: los cuerpos sumergidos aparecen como ejemplo de sus innúmeros terrores pero justo ése no puede ser inocente para una generación a la que no «le parece», más bien sabe sin duda alguna que en el Río de la Plata *hay* cuerpos sumergidos y que además éstos tenían más o menos su edad cuando sufrieron semejante destino.[18]

[17] Enriquez, Mariana. «El aljibe», en Maximiliano Tomas —selección y prólogo—, *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*, Buenos Aires, Norma, 2005.

[18] En una entrevista que le hice en 2008, en el programa *60 Watts* (Radio Identidad, FM 92.1), Mariana Enriquez recordó su terror cuando era adolescente y miraba el agua sucia del

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 354 9/5/11 3:04 PM

Pero retomemos el filicidio, que en «El aljibe» está condensado en una imagen: dos adultas madre-hija eligen librarse de su propio terror proyectándolo en su hija-nieta. Como en *La asesina de Lady Di*, acuden a la brujería para hacerlo.

Desde el Orden de Clases, la imagen se pone en serie con la inteligente observación de Ana María Shua, ya citada, en la que interpreta la presencia del género gótico y el terror en la literatura de las generaciones de postdictadura como un modo de hablar del pasado político. Desde el Orden de Géneros, esta cadena de mujeres que se transmiten espanto y parálisis (lazo que se repite en la obra de Enriquez) es la cara siniestra que adquiere el orden simbólico de la madre cuando se lo silencia, se lo condena a las sombras: el poder resentido y vengativo de las oprimidas que transformaron su luminosidad benefactora en odio. Mujeres que dañan mujeres en la penumbra, ya que no tienen fuerza o coraje para dañar al opresor a la luz del día.

Como se dijo, abuela y madre operan sobre la hija. Ellas son las temerosas pero lograrán que la hija menor, que no temía, lo haga para siempre, se inmovilice para siempre. El mecanismo de la proyección se sustancializa en un hechizo mágico que se lee tanto desde el género como desde la clase: hemos visto cómo la generación de militancia tendió a obligar a la generación siguiente a hacerse cargo de un miedo que no era suyo y de un tabú que no había nacido de la experiencia de los más jóvenes sino de la derrota propia: el tabú del enfrentamiento.

El tabú del enfrentamiento produjo inmovilidad en la NNA: relatos inmóviles, tramas inmóviles, ausencia de movimiento signada por el terror. No muevas nada, enseña «El aprendiz de brujo» de Fresán, si lo haces, todo puede ser para peor. Enriquez no escribe una trama inerte pero sí cuenta la inercia de Josefina. «El aljibe» es un relato sobre la detención y la cárcel que produce el miedo, o sobre cómo el miedo aconseja e impone cárcel y detención, que por otra parte es un sema que impregna toda la escritura del cuento, que —paradójicamente— empieza con un viaje en auto, pero incluso en ese traslado la escritura insiste en que se está atrapada, hacinada, construyendo la opresiva quietud a la que Josefina fue condenada: «Josefina recordaba el calor y el hacinamiento dentro del Renault 12 como si el viaje hubiera sucedido apenas unos días atrás y no cuando ella tenía seis años».

Así como la chica no se puede mover dentro del auto que se mueve, tampoco el tiempo parece haberse movido. El texto insiste, presentando a una familia que paraliza: «en el (asiento) de atrás había quedado atrapada entre su hermana y su abuela Rita».

Riachuelo, pensando que se habían arrojado cuerpos de desaparecidos en el Río de la Plata. Enriquez tenía 10 años cuando terminó la dictadura y el Riachuelo era un entorno cercano pues creció en la zona sur del Gran Buenos Aires.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 355 9/5/11 3:04 PM

Pero esa familia no solamente impide la movilidad (y lo que no se mueve es lo que no está vivo), tampoco deja espacio para que se digan cosas: en el auto «ninguno hablaba mucho». Y como dirá la bruja que ayudó a la madre y a la abuela a dañar para siempre a la menor, lo único que habría para decir es lo que no se puede decir: «—Males viejos, nena, males que no se pueden decir […] ¡Males! No se pueden decir —la Señora se llevó un dedo a los labios, pidiendo silencio, y cerró los ojos».

Eso antiguo impronunciable explicaría el terror que las adultas de la familia achacaron a la hija. Como se vio y se verá con mayor detenimiento, en la NNA insiste la idea de que los adultos guardan secretos atroces e inconfesables que en este cuento explican la «muerte en vida» de la hija. Acá leemos el mecanismo inverso al travestismo generacional que definí en capítulos anteriores: la construcción travestida de los jóvenes supone una violencia semiótica sobre ellos, se los priva de la posibilidad de hablar y ser como les surgiría para sobreimprimirles el joven que desean los adultos y que no obstante no «calza como un guante», y porque no calza produce disfraces forzados. Lo que hacen en este cuento esas mujeres adultas es complotarse para sobreimprimir en la hija no la joven que querrían ser sino el lastre destructivo del que desean librarse. En ambos casos el resultado es éste: jóvenes que cargan o se hacen cargo de sentimientos, sensaciones y mandatos que no surgen de ellos mismos.

Algo así ocurre en todas las generaciones, la diferencia es que acá la orden que Josefina recibe no es «aceptá mis frustraciones» o «superalas» sino «aceptá no ser», algo demasiado parecido a «dejate morir», «viví como una muerta».

Mariana Enriquez construye un relato gótico con esta transferencia lapidaria y la sintetiza en la peripecia del ritual negro en que la niña dormida, drogada por la madre, la abuela y la bruja, es empujada al aljibe. Esta escena se devela al final del relato, y entonces adquiere sentido otra que se ha contado mucho antes y transcurre en el momento en que la Josefina niña, que aún no es fóbica, llega a la casa de la curandera. Ella y los lectores ignoran por qué la llevan ahí y vemos a la nena correr alegre, inocente, hacia el aljibe del patio; esto despierta una reacción desmedida de la madre y la abuela que ella interpreta como otra de sus acostumbradas reacciones de temor exagerado. Tanto la niña del enunciado como la adulta Josefina desde la cual se enuncia el cuento, la que está recordando ese momento, perciben lo absurdo del temor de las mujeres. La narradora focalizada en la niña protesta: «si ella nunca había pensado en tirarse». Y como su madre y su abuela no quieren ni siquiera que se asome al aljibe, argumenta: «si nadie iba a empujarla».

Las dos protestas son grietas por donde ingresará el terror. ¿Nadie iba a empujarla? Sí, entendemos al final: en un rato la van a dormir y empujar para que su vitalidad quede atrapada para siempre debajo del «agua negra». Pero en ese momento todavía es una nenita juguetona y confiada que no tiene modo alguno de intuir semejantes intenciones. ¿Nunca había pensado en tirarse? No, nunca; pero muchos años después, cuando la fóbica atormentada regrese a la

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 356 9/5/11 3:04 PM

casa de la curandera para tratar de entender el pasado, descubrirá el horroroso secreto de su mal y sí pensará en tirarse, deseará desesperadamente tirarse. Lo que Josefina descubre en su retorno adulto a la casa donde le arruinaron la vida resignifica las dos frases: el miedo que entonces leyó como sobreprotección, revisitado con lucidez nueva, se revelará deseo: deseo de empujarla, deseo de que se arroje sola al agua negra donde a lo mejor hay otros cuerpos sumergidos.

El relato desdice las protestas de la niña vital y libre de aprehensiones, la que confía en que la sobreprotección de la abuela y la madre es simplemente amor. «Si ella nunca había pensado en tirarse», «si nadie iba a empujarla»: pero cuando Josefina descubre la maldición de la que es víctima y sabe que no tiene solución, corre otra vez al mismo aljibe para morir y entonces descubre la horripilante perfección de la condena: la inmovilidad que le sobreimprimieron no le otorga ni siquiera ese alivio, el pavor que le produce el pozo la paraliza. Así, el cuento transforma el gesto protector que proviene del amor en el orden simbólico de la madre en proyección filicida de la cual Josefina debe finalmente hacerse cargo, condenándose a sí misma a una muerte en vida perpetua, atrapada allí con cobardía ajena, imposible de superar.

El deseo filicida de la madre oscura se lee en otros relatos de Mariana Enriquez, por ejemplo en «Ni cumpleaños ni bautismos», también inscripto, una vez más, en la mancha temática de «lo fantasmal». Es un cuento espeluznante, aunque atravesado por ese oscurísimo humor con que también nos venimos encontrando en la NNA.

La trama retoma primero la mancha temática «vivos que viven como muertos»: una joven narradora y Nico, conocido lejano —ambos apáticos y sin demasiado que hacer en un verano porteño en el que «todo nos parecía horrendo»—,[19] se hacen amigos en «desolados chats a las 4 de la mañana» donde parecen compartir ciertas lecturas, ciertas músicas y sobre todo el odio (la palabra se repite en el cuento) que les inspira el mundo que los rodea. Nico estudió cine, tiene una cámara de video; entonces se le ocurre ganar dinero ofreciéndose para «filmaciones raras»: «No cumpleaños, bautismos ni fiestas familiares. Ideal para *voyeurs*. No hago nada ilegal ni trabajo para maridos cornudos. Llamar al…»

La narradora enumera los trabajos usuales que Nico consigue: parejas que quieren ser filmadas mientras tienen sexo, *voyeurs* más o menos tristes con encargos especiales (un pedófilo pide que filme niñas al aire libre). Hasta que lo que filma se califica como «genial»: por encargo de una madre cuya hija de 15 años murió de cáncer, registra el momento en que los restos son sacados de la tierra a cinco años del fallecimiento, para enviarlos a un nicho.

Hasta ese punto del relato, el mundo que rodeaba a los protagonistas era apatía, vacío, aburrimiento, imposibilidad de hallar sentidos que valieran

[19] Enriquez, Mariana. «Ni cumpleaños ni bautismos», en Abbate, Florencia [selección y prólogo], *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 357 9/5/11 3:04 PM

la pena. Ninguno de los videos que Nico fue haciendo y cobrando los ha emocionado especialmente, son más de lo mismo: alienación típica de gente solitaria o perversa, más o menos inofensiva. Pero la irrupción de la madre que desentierra a la hija muerta es un quiebre intenso para ellos, la aparición deslumbrante de algo que por fin hace vibrar.

En pantalla, la madre lava los huesos de su hija uno por uno, le lava la calavera con cabello. «"Yo creía que sacaba el shampoo", comentó Nico y me hizo reír.»

La insania materna es escalofriante pero no aburrida. Por eso el cinismo de Nico al anunciar a su amiga que tiene «algo genial» no es únicamente cinismo, también es el festejo perspicaz de que el vacío y el sinsentido de una sociedad sin horizontes pueden quebrarse al menos un instante, dar tregua para que llegue el acontecimiento. Más que sinsentido, la insania es —en todo caso— la exacerbación del sentido. Eso es lo que se festeja.

Una vez más, una suerte de horrorosa cara oculta del orden simbólico de la madre aparece en el cuento, esta vez como alternativa distópica al tedio asqueante del mundo tal cual es. Cuando llegue el nuevo trabajo para Nico, todavía más extraño y tal vez más ominoso que éste, nuevamente habrá una mujer que disfruta porque su hija es la víctima: «ningún hombre invitaría a un extraño a presenciar el horror en que se había convertido su hija», opinarán Nico y la narradora cuando esa madre lo contrate.

Pero no hemos llegado a esa segunda parte del relato. Estamos todavía en el momento en que Nico muestra a la amiga el video de la madre que desentierra a su hija; el texto lo describe con el mismo detenimiento morboso con que la cámara se solazó, cumpliendo así el deseo de la mamá que contrató al cineasta. En lo que se cuenta que Nico ha filmado late algo más que la locura materna: late el imaginario filicida. Es que los adultos que contratan al joven cínico no son únicamente perversos bastante patéticos; pueden llegar a ser algo inconcebiblemente más siniestro que el texto deja entrever apenas:

> De a ratos Nico había registrado el rostro de la madre hablándole a su hija, diciendo cosas que sonaban casi obscenas. Qué linda que estás, mirá cómo mamá te cuida, qué hermosos los huesitos de mi hijita. […] Ahora, chiquita, tengo todo de vos, te tuve en mi panza, cuidé tus huesitos, los dejé limpitos, te quiero y te extraño pero seguís estando conmigo, me siento bien ahora, yo sé, chiquita, que otros piensan que esto es morboso, pero las que sean madres me van a entender, para mí esta es una forma de mostrarte que te sigo queriendo con toda el alma.
> Corte y fin.

Es interesante cómo el «corte y fin» que escribe la narradora corona la declaración opresiva de amor. Eso hacen las madres con sus hijas: cortarlas y

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 358 9/5/11 3:04 PM

finiquitarlas. El filicidio todavía es apenas una insinuación, vibra en el evidente placer con que esa madre manipula a su hija muerta, en el detenimiento con que antes obligó a Nico a mirar las fotos de su fallecido retoño desde que era bella hasta que está carcomida por el cáncer, grotesca en su vestido de quince; asoma en la plenitud con que ella la posee ahora, una plenitud que jamás podría disfrutar si estuviera viva. Y sin embargo, escribe la narradora (con el mismo cinismo lúcido de su amigo, festejando la irrupción de la insania como algo que al menos es verdadero), todavía «falta lo mejor».

> Corte y fin.
> Tuve que respirar hondo. Nico me miraba triunfante, revoleando el cigarrillo.
> —Es lo más enfermo que vi en mi vida —le dije.
> —Ya sé —hacía poco que se había vuelto a teñir el pelo, y el rojo ardía, antinatural—. Es fantástico.
> Tuve que admitir que tenía razón. Pero faltaba lo mejor.

«Fantástico.» La palabra pronto adquirirá toda su dimensión. «Lo mejor»: es lo que sucede cuando otra madre de hija adolescente contrata al muchacho. Esta vez la muchacha no falleció, más bien está loca. Lo fantasmal ingresa con su otra acepción, «muertos que deambulan entre los vivos», porque la chica tiene alucinaciones donde cree que es visitada por alguien. Lo que la mujer quiere es que Nico se quede con ella cuando delira y la filme para mostrarle luego el video, y que al verlo, logre aceptar que nadie la visita, que en realidad está sola, gritando a las paredes.

Si hasta ahora el muchacho ha actuado básicamente por interés económico, exprimiendo todo lo que puede a los clientes adultos acorralados por sus oscuras urgencias perversas, en este nuevo caso toda la armadura cínica caerá al piso. Porque Nico conocerá a la adolescente y la valorará, creerá en ella: «Vas a ver que es de verdad. Yo nunca miento… Después le sonrió y Nico le creyó todo».

A diferencia de sus padres, Nico cree en Marcela, lo conmueven su desvalimiento, las cicatrices, mutilaciones y golpes que se hace ella misma (si es que no el ser fantasmal) en todo su cuerpo; lo conmueven la palidez del encierro, su horrible vida acorralada. Nace en él la solidaridad que podría tener por la hermana, la novia, la amiga, la coetánea que sufre una realidad tremenda. Esta solidaridad deviene deseo y amor: el cineasta y su amiga narradora, con quien comparte todo lo que va ocurriendo, de algún modo se enamoran ambos de Marcela. Al comienzo todo les parece explicable desde los saberes psicoanalíticos que circulan en la sociedad porteña de clase media:

> Tratamos de reconstruir la historia de Marcela con los indicios que teníamos. Escuela católica. Alucinaciones desde la infancia. Algo entre religión/

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 359 9/5/11 3:04 PM

> tabú/sexo, por eso las masturbaciones compulsivas. La flagelación: le dije que creía que Marcela siempre usaba camisas o remeras de manga larga porque así como se había lastimado la cara debía lastimarse el cuerpo. Nos parecía alguien tan intenso; creo que la envidiábamos.

Nico la filma en pleno delirio, masturbándose, agrediéndose y sufriendo mientras recibe la «visita», y luego la filma sin que la madre sepa, solamente para él (y para su amiga, por supuesto), dormida, desnuda y mutilada. La belleza del cuerpo de Marcela vuelve las marcas del daño que se ha hecho más conmovedoras. No hay sadismo en el *voyeur* Nico (ni en la *voyeuse* narradora, que contempla el video con él) sino deseo tierno, pena y amor. Es la solidaridad generacional, «de hijos». Como dirá Marcela, Nico es «la única persona que le había creído». Y también, como insinúa el texto, probablemente la única que realmente la ha amado, si entendemos por amor la capacidad de aceptar la diferencia, lo intransferible que la otra persona sufre o siente, y respetarla.

La «intensidad» que los dos protagonistas aman en la chica parece ser lo que la vuelve heroica, lo que la expone al sufrimiento y la hostilidad de un entorno espectral que la daña de modo contundente y definitivo; como si la agresión de eso que la visita, o que ella alucina que la visita, fuera el precio que Marcela paga por empeñarse en la pasión, en una verdad intensa inédita en tiempos como los de «Ni cumpleaños ni bautismos», relato publicado en los oscuros comienzos del siglo XXI:

> Era tan distinta a todos los otros, a todos los que despreciábamos o de los que huíamos, esos seres vacíos de misterio, con sus tediosos problemas y su cobardía.

¿Cómo están construidos en este cuento extraño y terrible los padres de Marcela? De la madre hemos hablado: comparte con la anterior madre loca del relato el goce por exhibir ante la mirada ajena, y registrar para la propia, la miseria de su progenie. ¿Pero hasta dónde llega ese goce?

> [Nico] había salido aturdido a buscar a la madre. Golpeó con timidez la puerta de la habitación: a través de la rendija la había visto tirada en una cama, boca abajo. La madre se recompuso enseguida para abrirle la puerta de calle, pero no le dijo ni una palabra.

¿Qué ha hecho esa mujer boca abajo? ¿De qué «se recompone»? ¿Por qué permanece muda? No lo sabemos. Sabemos, sí, que un rato antes estaba en la pieza de Marcela mientras ella alucinaba y «se había ido corriendo justo en el momento en que su hija se bajó los pantalones». ¿Qué hizo luego, mientras en el cuarto de su hija Nico filmaba? ¿Lloró? ¿Había llorado boca abajo sobre la cama? Es curioso que el texto no dé ningún indicio para leerlo: ni la cara tapada con las manos, ni los ojos rojos, nada lo insinúa, salvo tal vez la posi-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 360 9/5/11 3:04 PM

ción del cuerpo. Pero esa posición es equívoca: ¿y si terminaba de masturbarse boca abajo en la cama, acompañando a su hija? «Se recompuso enseguida» es todo lo que se escribe. Algo raro y secreto hacía esa mujer detrás de la puerta mientras su hija era torturada por la «visita». Y lo que hacía, en todo caso, le permite levantarse como si nada, no parece dejar huellas de daño. Si lloró, no fue un llanto lo suficientemente intenso como para descomponerle la cara; si se masturbó, no necesitó lacerarse ni asumir el lugar de loca, ni alucinar «visitas» o recibirlas, para justificar su orgasmo. Más bien, si así fuera, ha acompañado el placer de su hija en otras condiciones, como si en un viaje en crucero ella ocupara la suite de lujo y a la niña la mandara a la bodega, como si precisara que la muchacha estuviera sufriendo en la miseria para poder justificar su suite.

Leída en serie con las otras madres de Enriquez, esta madre tal vez no sea tan diferente del monstruo que disfruta del cadáver de la hija. Pareciera ser claro que la que está loca sin duda alguna no es Marcela, la víctima, sino su madre… ¿la victimaria?

¿Y el padre? Igual que en «El aljibe», permite que la madre haga y deshaga; en este caso, además, participa: él es quien telefonea a Nico, cumpliendo el pedido de Marcela, para que vea a su hija por última vez. Si bien no está necesariamente loco, no se trata de ningún modo de una figura inofensiva y remite también al filicidio patriarcal, el que leemos en relación con el Orden de Clases, como metáfora del país que devora a sus hijos. Si la palabra grieta por la que entró el pasado de la dictadura fue, en «El aljibe», la alusión a los cuerpos sumergidos en el agua negra del Riachuelo, ahora será otro sintagma el que, aislado pero potente, hará ingresar una connotación profundamente argentina y cargará de posibles sentidos lo fantasmal y lo filicida: «Yo imaginaba a un hombre tímido, algo pusilánime. Pero Nico me dijo que por algún motivo le había parecido un policía o un militar».

No lo es, pero no importa, porque el texto ha necesitado pronunciar esas dos palabras, cometer el «error» de percepción, es decir: dar rienda suelta al imaginario del patriarca Estado filicida. En una lectura posible de este cuento fantástico, la sobrenatural, la hija de la «loca» y del que parece «policía o militar» recibe a un fantasma iracundo que la obliga a violarse a sí misma y mutilarse (y este fantasma se pone en serie con la inmensa mancha temática de la NNA, a través de las palabras «policía» y «militar»). En la otra lectura, la que no contradice el realismo, la chica lleva adelante un deseo de autoaniquilación que es en realidad el que tienen sus padres hacia ella: así como a la madre de la adolescente con cáncer la muerte le dio la oportunidad de gozar plenamente de la posesión total de su retoño, a la madre de la loca, la actividad de autosatisfacción sexual de la hija (culposa, autodestructiva) le permite gozar tranquilamente de la suya, mientras el padre puede imaginarse como un «pusilánime» (así lo imaginó la narradora) que no obstaculiza que la mamá insana sacrifique a la muchacha, o parece un represor que se internalizó en la chica como masoquismo, autocastigo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 361 9/5/11 3:04 PM

El discurso del padre, que es finalmente, pese a toda apariencia, un vulgar kinesiólogo (pero el kinesiólogo opera sobre los cuerpos, como la extraña «visita»), es particularmente descomprometido, prescindente, permisivo:

> Le dijo que él era un padre moderno, que supuso que sería una etapa, y lo dejó pasar. […] Pero los problemas más grandes habían empezado un año atrás, y a él no se le ocurría ningún disparador, ningún hecho traumático que lo explicara. Para él, era un misterio.
> Ninguno de los dos, me hizo notar Nico, mencionó jamás las mutilaciones ni la masturbación. Parecía que le estuvieran comentando el sorprendente hallazgo de un cigarrillo de marihuana en la mesa de luz de la hija piadosa.

Si «un cigarrillo de marihuana» podría escandalizar a ciertos padres, no escandaliza al «hijo» Nico, que entiende que no se trata de una conducta particularmente peligrosa. Lo que conmueve en cambio a Nico y a la narradora, lo que los compromete, lo que los arranca del cinismo con el que han especulado para extraer dinero de las perversiones e insanias de los adultos y los conduce a la preocupación humana, la comprensión generacional y también el sufrimiento (porque la historia de Marcela los hace sufrir y hasta los separa, implicándolos en un extraño triángulo) es el riesgo real, el daño físico al que se expone Marcela, la verdad y la intensidad de eso que le pasa y el sacrificio al que entrega el cuerpo, acorralada por eso que le pasa. Ahí está el peligro y eso es lo que los padres de Marcela… ¿ignoran? No, evidentemente no pueden ignorarlo: las cicatrices cubren toda la carne de la supuesta loca, pueden verse incluso en su cabeza rapada, en su mejilla; la masturbación compulsiva le impregna los dedos constantemente con olor a vulva y además no se hace a escondidas, es incluso el detonante para que la madre «escape» cobardemente del cuarto ¿a masturbarse ella también?

Estos adultos no ven lo que no quieren ver, llaman locura a lo que no quieren pensar. Desde el mundo real, es imposible que el lector no piense, mientras lee este relato, en los «emos», la tribu de adolescentes tristes que muchas veces se autoflagela y se hace cortes en la carne. Pareciera que se lo convoca y se lo exacerba para acusar a los adultos de cómoda ceguera pero también de complicidad. Adultos atroces que no desean hijos obedientes y castrados, desean hijos destruidos para poder ser, para usurpar su deseo, su juventud, su vitalidad.

El filicidio en la contracadena de la vida aparece también en un relato de Alejandra Laurencich, «Bosnia sobre la almohada». Sólo que el punto de vista acá está en la madre y el relato no es fantasmal ni equívoco, el deseo de poseer plenamente a la hija incluso si el precio es arriesgarla a la muerte habla con loca claridad en un torrente discursivo de ensueño diurno y pesadilla enraizado, no obstante, en una realidad rotunda:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 362 9/5/11 3:04 PM

Una madre acaba de pelearse con su hija crecida, una joven a la que ya no puede impedir que dé un portazo y abandone la casa. Entonces fantasea sola en su cama las peores escenas de catástrofe, y poner a su amada muchacha al borde de la muerte le permite recuperarla: un tsunami donde su hija es arrastrada por el agua (pero ella la salva); la guerra en Bosnia, en la que se esconde con ella en una guarida tan estrecha que sólo pueden estar abrazadas (pero ella impide que muera de inanición, alimentándola con la carne cruda del perro muerto en la casa vecina). Con ese humor negro tan NNA, se permite a la madre desplegar sus disparates vengativos, posesivos, apasionados, rumiar sus fantasías compensatorias en las que recupera el poder sobre la cría y llorar, angustiada por sus propias fantasías, mientras la voz ríe de sí misma, dando la vuelta de tuerca humorística gracias a la cual el relato se salva de cualquier autoconmiseración femenina y se tensa con una crítica consciente de su deseo filicida:

> Qué tonta soy, me digo, si ella hace cuatro años que es vegetariana. Por qué [en vez de un perro muerto] no pude ir a buscar alguna planta que hubiese quedado viva en un jardín.[20]

Cuando llega el final del cuento, la hija de la realidad acaba de irse de un portazo y la madre sabe que todo empezará de nuevo, volverá a refugiarse en su deseo de poner a la hija en grave riesgo: «Ya no hay nada entre nosotras, me digo. Pero quizá esta noche pueda imaginarla junto a mí».

Es interesante este cuento en diálogo con los imaginarios de madres filicidas que venimos siguiendo, porque antes hablaban los hijos y ahora habla la mamá, que no es de la generación de militancia sino que pertenece, como sus hijos, a la postdictadura (tiene una hija muy joven en el siglo XXI). Esta madre no está loca, entiende perfectamente lo que ocurre, columbra a la perfección el sentido de sus fantasías y sabe que son «sobre la almohada». Si sueña estas cosas horrorosas boca abajo, no precisa —como la madre de Marcela— que su hija esté realmente encerrada en la habitación de al lado, dañándose; la daña en su imaginación para poder poseerla con total plenitud mientras la salva. Si Nico y la narradora de «Ni cumpleaños ni bautismos» se permiten el cinismo frente al mundo asqueante de los adultos, esta narradora madre se permite el cinismo para mirarse, por ejemplo cuando se reprocha su falta de respeto a las convicciones vegetarianas de la muchacha cuando la salva de morir de hambre con perro crudo. En los dos casos el humor negro expresa inteligente claridad sobre sus propias miserias. El deseo filicida habita desde siempre la cara oscura de las madres, sólo que era impronunciable en la literatura de la generación

[20] Laurencich, Alejandra. «Bosnia sobre la almohada», en su: *Historias de mujeres oscuras*, Buenos Aires, Norma, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 363 9/5/11 3:04 PM

de militancia, sobre todo con ese cinismo, con esa virulencia, con ese humor. Cuentos como «Bosnia sobre la almohada» (y muchos otros de Alejandra Laurencich) trabajan precisamente con eso: con lo que de las mujeres no se podía decir, lo que ellas mismas no podían pronunciar, sus oscuros deseos aprendidos en la opresión y el desprecio. En ese aspecto, Enriquez o Laurencich siguen a la escritora de la generación de militancia que más consuena con los procedimientos de esta nueva narrativa: Ana María Shua, pionera en trabajar la maternidad desde las pulsiones monstruosas y el humor negro.[21]

Otra marca de la NNA: voces femeninas que nunca antes habían semiotizado experiencias que revelan la cara más oscura de los estereotipos dulcificados de nuestro género. Pero esa temática se tratará más adelante.

Otros filicidios de postdictadura: carácter social del filicidio

Martes cuatro, la ley nueva
todavía se discute, 99 por ciento
de humedad. El depto huele a coliflor,
en cientoveinticuatro planchas la grasa
crepita, las familias se desplazan hacia la mesa
y juegan con el cuchillo, el tenedor, el vaso, la cuchara.
Estoy liquidado. Mi hijo también,
por otra parte;

Alejandro Rubio (1967), «La información» (1997)

Creo que el hecho de que el filicidio forme parte del imaginario de postdictadura se explica también desde la sensación social de traer hijos a un mundo sin futuro. En ese sentido, su horizonte por excelencia es el menemismo. Compleja, múltiplemente determinada y visible en muy diferentes contextos y tramas, esta mancha temática es tal vez la que más angustia produce leer en la nueva literatura. En todo caso, no se trata exclusivamente de una sensación individual de cada hijo respecto de su padre o madre. *Muerta de hambre*, de Fernanda García Lao, es una novela relatada por una hija gorda que percibe la vergüenza y el odio de sus padres. No es únicamente que ellos la hayan traumado, es algo peor: detestan el hecho mismo de que la chica exista. La gordura es en la novela algo así como la alternativa posible para poder existir pese a todo. Está dedicada a sus padres, cada gramo de grasa es una agresión, una resistencia, una afirmación del ser contra ellos. Y a su vez, es lo que la hunde en la autodestrucción.

En *Muerta de hambre* la gordura es el modo parri-matricida de existir, una monstruosidad que se asume como desobediencia al mandato de no ser.

[21] Véase por ejemplo su cuento «Como una buena madre» en Shua, Ana María. *Viajando se conoce gente*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 364 9/5/11 3:04 PM

La rebeldía no está puesta en querer comer mucho sino, simplemente, en vivir, ser la que se es. Ser es en sí mismo ser *freak*, contradecir por definición cualquier deseo de padre o madre.

Lo más interesante es que pese a ser una novela escrita desde un monólogo solipsista y alucinado de una narradora que por momentos parece psicótica, el conflicto no es personal, no se limita a la protagonista y su familia. Por ejemplo en este fragmento, cuando se relata su participación forzada en un concurso de gordos, una de las tantas humillaciones que sus padres pergeñan contra ella. El odio, como queda claro, es generacional y colectivo:

> Había algo de miseria envolviendo a los concursantes: los padres. Qué buscaban exhibiendo a sus hijos como en una feria de ganado. No podía imaginar qué oscuros resentimientos los llevaban a vengarse así de su propia sangre. […] Tal vez por eso se perpetuaba la raza. Éramos parte de una gran cadena de rencores hereditarios que no podía detenerse porque era alimentada por el eslabón anterior.

El filicidio condena al odio de los hijos por sus hijos, algo de esto veremos reaparecer en otros ejemplos. Por ahora sigamos rastreándolo incluso en formas fugaces e indirectas, en metáforas extrañas y poderosas como la del poema de Martín Rodríguez del «arbolito meado» o la imagen, ya citada, de un cuento de Alejandra Zina: «Limoneros, naranjos y palteros que daban alimento a cocinas y despensas ahora desperdician hijos que se pudren en el suelo».[22]

En esta breve descripción de un terreno baldío de barrio donde los muchachos se reunirán para usar a una prostituta, las metáforas dejan aparecer significados que hablan de la sociedad degradada en la que transcurre la pequeña anécdota del cuento: los retoños que alguna vez tuvieron horizonte, la promesa de un futuro con función productiva y social, se dejan pudrir. Una metáfora que sin quererlo describe un país entero.

El imaginario de dos novelas de Lucía Puenzo retoma la degradación de una Argentina donde los adultos desperdician hijos. Tanto en su primera novela publicada, *El niño pez*, como en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, los protagonistas son jóvenes casi adolescentes que tienen que arreglárselas completamente solos para existir después de haber sido lapidados por sus padres, personajes que suelen estar relacionados con el poder, ya porque están cerca del mundo de la televisión, del alto prestigio cultural o —en la versión cinematográfica de *El niño pez*— del poder político.[23] La lápida no

[22] Zina, Alejandra. «Baldío», en su: *Lo que se pierde*, Buenos Aires, Carne Argentina, 2005.

[23] Puenzo, Lucía. *El niño pez*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2004. *El niño pez* fue estrenada en 2009. La película tuvo guión y dirección de la misma Lucía Puenzo. La protagonizaron Inés Efron (Lala) y Mariela Vitali (la Guayi).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 365 9/5/11 3:04 PM

consistió en reprimirlos, controlarlos hasta el exceso o castrarlos sino en ignorar su existencia. En *El niño pez* es incluso lo contrario: la libertad de los hijos es producto del desinterés y la desprotección radical, de la indiferencia. En *La maldición…* su existencia es apenas el soporte sobre el que están obligados a adquirir una identidad ficticia, la que los padres exigen para obtener poder a través de ellos, volviéndolos actores de la televisión. Entonces se ensañan con quienes ellos son para anularlos, volverlos lo que precisan que sean:

> La madre les pidió a todos que empezaran a llamarlo Pepino también en casa, para ayudarlo a compenetrarse con el personaje. Estaba convencida de que era un apodo con personalidad, perfecto para quedar prendido a la memoria del espectador. No se equivocó: en una semana el barrio entero lo llamaba Pepino.

En *El niño pez*, la madre está con su amante en la India, completamente desentendida de sus hijos, y el padre, un prestigioso escritor, vive ajeno a ellos, concentrado en su torre de marfil (este padre en la versión cinematográfica se transformará no casualmente en un juez corrupto y adinerado, mezclado con los típicos negocios oscuros que el menemismo terminó de naturalizar como modo único de hacer política). Narrada desde la mirada asombrada del más vulnerable e impotente de la casa, el perro de la protagonista, la novela consigue, a partir de ese recurso, explorar una mirada radicalmente de hijo: el perro cuenta lo que hacen los humanos, no entiende el porqué de sus conductas y no puede juzgarlas pero las ve, asiste a las cosas que le parecen más incomprensibles, al dolor que no puede evitar a los que ama, a la violencia que de pronto se desata. Como un niño, es testigo obligado por los hechos, por el entorno social que le tocó, sin parámetros para enjuiciar moralmente. En ese sentido *El niño pez* acierta al lograr una voz narradora que sintetiza de algún modo, sin patetismos ni golpes bajos, algo que podemos entender como la mirada desnuda e inocente con que un hijo enfrenta el mundo en que nace y que va a herirlo para siempre.

El libro relata una historia de amor que es sobre todo alianza generacional entre mujeres: la hija del rico y la mucama pobre se aman. La mucama es abusada sexualmente por el padre patrón, y cuando era casi una niña un adulto engañoso que exhibía su dinero y su poder la dejó embarazada (en el film, fue su propio padre). Las dos chicas se aman y se unen para refugiarse de la podredumbre de los adultos. Aunque la novela no lo mencione, los papás de estas protagonistas tienen la edad de los de la generación de militancia; claro que (y esto es más evidente en el film) si tuvieron algún rol en la historia política reciente, podríamos pensar que fue el de beneficiarios civiles de la dictadura militar. En la versión cinematográfica, ese padre integra el poder público corrompido que más que regular un país, cuida sus negocios personales, ese

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 366 9/5/11 3:04 PM

poder que perdió cualquier pudor durante el menemismo. Y pertenece a la clase social que después de la masacre obrera se reformula, en la democracia de la derrota, como clase dominante que no es, ni quiere ser, clase dirigente. En la novela, el padre es un escritor con poder en el campo intelectual que no tiene problemas en usar su lugar de género y de clase para en definitiva violar a la muchacha a la que paga para que lo sirva.

El niño pez se pregunta por los padres y los juzga no sólo por corruptos sino sobre todo por filicidas. Contra ellos, los adolescentes se juntan como pueden y son capaces de la solidaridad y el amor. Lala, la protagonista, se arriesga con generosidad extrema por su amada Guayi. Igual que en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, los daños que los progenitores hacen van más allá de la neurosis, ponen en juego la cadena misma de la vida: el filicidio que los padres ejecutan sin sangre se internaliza en sus hijos; la Guayi, por ejemplo, se vuelve filicida ella misma. Ese adulto abusador que en el film se explicita como padre (y no un pobre marginal sino un actor de éxito en la televisión argentina) la deja embarazada siendo casi una niña. Ella va al lago con su bebé recién nacido y lo ahoga; así nace el mito del niño pez.

La estructura «dos, pero uno muerto» se modifica para que aparezca una versión aún más horrorosa: el fantasma que acompaña a la joven Guayi (y que también Lala puede ver, tal vez porque existe, tal vez por amor a su novia, o por las dos cosas) no es un igual que falta, es la vida abortada que una niña es naturalmente incapaz de asumir a su cargo. Esta madre que no lo es, demasiado hija todavía, demasiado dañada, asombrada y sola en un mundo adulto que la usa y la aniquila, convive con la sombra del bebé fantasma al que ha sumergido en el mito, porque el mito, ya se sabe, es un modo de procesar lo incomprensible, lo que de otro modo se vuelve impronunciable. Como todo fantasma, el niño pez nada entre los vivos.

El filicidio de la mucama es el único modo en que ella puede hacerse cargo de cuidar a su hijo. «Lo hago por él», dice la Guayi en la novela, y en su frase suena la conciencia del destino de pobreza y humillación (de clase, porque nació pobre, y de género, porque su madre es soltera) que espera al bebé. A su vez, la muchacha rica mata a su padre. Su parricidio supone una venganza y un juicio contra él por abusar de la mujer que ella ama, y también celos, pero desde otro lado es un acto lúcido de hija que entiende que su progenitor indiferente y ausente está sometido a la hostilidad del mundo adulto. «Lo hago por él. Le voy a hacer un favor», dice Lala en la novela, justificando el asesinato. El padre ignora a sus hijos, vive atormentado por la traición de su mujer, ni su dinero ni su prestigio pueden con la humillación de género. El mundo en el que Guayi y Lala nacieron y deben crecer es doloroso, injusto y denigrante, y es en definitiva lo que genera sus decisiones asesinas.

En *La maldición de Jacinta Pichimahuida* los hijos tampoco contaron nunca con sus padres, ni siquiera cuando fueron objetos para alcanzar sus

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 367 9/5/11 3:04 PM

objetivos. Ahora son sombras de un pasado donde existieron, al menos, como seres ficcionales de la pantalla, y deambulan por la Buenos Aires real del siglo XXI como muertos en vida, atrapados en lo que fueron y está terminado, lo único que los definió. En este presente no encuentran identidad ni objetivo. Los protagonistas de *La maldición…* fueron chicos de la televisión de los años 80, actores del popular teleteatro seriado que fue visto por tres generaciones de chicos argentinos.[24] Cargaron con la exigencia de transformarse, de inventar lo que no eran para seducir al todopoderoso guionista del programa con sus personajes, el que podía matarlos por puro antojo. Como explica la madre a Ricardo-Pepino: «desde hoy el señor Santa Cruz puede convertirte en protagonista o matarte […] de lo que él escriba depende tu futuro».

Para satisfacer las ambiciones de los adultos, para no ganarse la muerte en manos de su padre autor, estos chicos aprendieron a enmudecer, a negarse, a morir para dejar nacer el personaje de la televisión que iba a ocuparlos íntegros y para siempre. Aprendieron a esclavizar su existencia a los designios todopoderosos de Abel Santa Cruz, dios implacable que aunque ya ha muerto, en la novela deambula como fantasma, él también, por la Buenos Aires del futuro y sigue influyendo en el destino trágico de su «prole» desahuciada.

Pepino, por ejemplo, está gravemente dañado por una madre loca y por sus dos padres: el biológico (hombre tierno, pero pasivo y pusilánime) que engendró a un chico que la familia llamó Ricardito, y Santa Cruz, creador de Pepino junto con la madre adúltera. Esta segunda pareja es la que otorgó al muchacho su única identidad luego de haber pisoteado lo que era, y la que también pisoteará a Pepino. Mientras tanto, el otro padre sufre pero deja hacer, en definitiva no se opone a recibir los beneficios que el exitoso Pepino trae a su hogar de clase media baja.

La enorme destructividad de la madre de Pepino apunta una vez más a la cara oscura del orden simbólico materno: aunque no aparezca la brujería, el apasionamiento filicida de esta loca exuda sensualidad desatada, un rasgo que caracteriza el imaginario patriarcal cuando alucina el todo poder que las mujeres serían capaces de gestar, hundidas en el resentimiento y la oscuridad. El personaje de la madre continúa así, de otro modo, la línea que hemos visto

[24] Jacinta Pichimahuida es el nombre de una maestra de escuela primaria ficcional, perfecta, maternal y estereotipada, personaje protagonista de al menos tres series televisivas que, siempre escritas por Abel Santa Cruz, se repitieron entre los años 60 y los 80 en la televisión argentina. Las actrices que la encarnaron fueron cambiando: Evangelina Salazar, Silvia Mores, María de los Ángeles Medrano y Cristina Lemercier ocuparon ese rol y diferentes grupos de niños fueron cada vez elegidos para ser los alumnos. Entre ellos, Santa Cruz repartía también estereotipos: el pobre bueno de piel muy oscura, la rica rubia y mala, la estudiosa con anteojos, etcétera.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 368 9/5/11 3:04 PM

en Alejandro López o Mariana Enriquez. Impulsa al hijo a volverse Pepino sólo porque ella llegará así a lo que le importa: estar al lado del poder de los medios, encarnados en Abel Santa Cruz. La mujer aniquila subjetivamente a su niño, hambrienta por llenar su propio vacío de identidad, de objetivos, de existencia, con el falo de un hombre poderoso:

> —Pídame que lo deje todo por usted.
> —Señora…
> —No le pido que haga lo mismo. Me conformo con beber de usted a cuentagotas.
> […]
> —Señora… —repitió Santa Cruz.
> No hacía más que repetir *señora*.
> —No me interrumpa, déjeme terminar.
> —Su hijo —logró decir, por fin.
> —Mi hijo no tiene nada que ver en esto.
> Y ahí mismo, con calma, con la más temible sinceridad…
> —A él también lo dejaría, si usted me lo pide —dijo.
> *A él también lo dejaría*, escuchó Pepino. *Si usted me lo pide*.

La loca usa el arma de la palabra para ultimar a su hijo, que escucha escondido detrás de la cortina. No importa si es palabra *kitsch* de los medios masivos («hablaba como la protagonista de una telenovela colombiana»). Como Alejandro López y otros autores de la NNA, Puenzo sabe que en los lenguajes de la industria cultural masiva no hay sólo estupidez; ese saber ideológico reificado, congelado, incluso reaccionario, tiene una verdad entrañable para bien y para mal. Con la penetración de quien ejercitó su pensamiento crítico con los medios masivos, prefiere dialogar con esos saberes antes que descartarlos de plano o condenarlos como pura mentira. La condena a los medios como mentira y pura obnubilación es más bien la posición usual en la literatura anterior. Volveremos a esto.

Copiar los teleteatros colombianos no impide «la más temible sinceridad» ni aniquilar a un niño: «Escondido atrás de una cortina, Pepino se hizo grande».

Por su parte, el varón Santa Cruz, que ejerce el poder absoluto con fría racionalidad frontal, no es menos filicida y juega sádicamente con cada uno de sus hijos creados, su maldición se proyecta más allá de su muerte física.

La maldición de Jacinta Pichimahuida se inspira en un hecho real que ha dado a los medios masivos pasto para hablar de «estigma» y maldiciones: la mayor parte de los actores que participaron en la última versión de la serie *Señorita maestra*, en los años 80 (la que vio en la infancia Lucía Puenzo), tuvo un final trágico. Pero la novela no retoma con frivolidad la enumeración de extrañas y siniestras coincidencias sobre el destino de quienes participaron sino

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 369 9/5/11 3:04 PM

que aprovecha esto, que tanto pasto dio a los medios, para reflexionar sobre lo que los adultos hacen a los niños y sobre lo que una sociedad hueca, derrotada y desarmada, hipnotizada por la estúpida promesa de identidad que otorga la TV, es capaz de hacer con sus hijos. Teje una trama donde aparecen manchas temáticas que hemos visto y aunque acá no están en relación con la política, permiten colocar a la novela en las series que estoy conformando. Igual que en *El niño pez*, lo fantasmal está presente. En *La maldición…* aparece en sus dos aspectos: Abel Santa Cruz muerto que retorna y sigue torturando a sus jóvenes víctimas y también los chicos crecidos, existencias fantasmales que viven una vida delgada e inverosímil.

Matar a los padres en defensa propia

Apareció la madre.
Una madre que, además de vieja, estaba avejentada. No sé si se comprende. Nadie en el mundo estaba tan arrepentido de ser madre como ella. Se le notaba. Nos daba asco mirarla, y también se notaba. Sus ojotas nos buscaban y pensaban en nosotros. Sonaban en el suelo para dejarnos en claro que se acercaban con todo su rencor hacia nosotros.
Clap, clap, clap, clap.

Luis Mey (1979), *Los abandonados*

El filicidio como deseo evidente que los hijos atribuyen a sus padres. Ante él, queda ser parricida, matar para no morir. He aquí una estructura fundamental ya en una novela fundacional de la NNA, *El muchacho peronista*, y que como vimos retoma *Las Islas*, también fundacional aunque de otro modo, donde Fausto padre termina traicionado por César hijo y arrojado por la ventana del rascacielos desde donde dirigió su imperio. Dijimos capítulos atrás que *El muchacho peronista* es una novela de iniciación o educación, claro que la novela de educación picaresca que puede escribir un joven de los años 90: iniciación al menemismo, a las traiciones, las mentiras, las ficciones, las estafas, las maniobras, la manipulación. Una iniciación cínica y fascinante, también desoladora, porque se hace con un padre enemigo. El niño encuentra el típico padre educador de la picaresca, el que enseña a robar y a engañar: Tardewski (su captor, su golpeador y su maestro). En esos juegos paterno-filiales aparece descarnadamente el filicidio. Tardewski intenta asesinar al muchacho, y ese chico observó, antes de conocerlo, en el seguro comedor de su casa familiar, la aterradora imagen de Saturno devorando a sus hijos. Es que la iniciación del protagonista pasará por aprender a no dejarse devorar, enfrentar y vencer al que está en el lugar filicida hasta matarlo nada metafóricamente mientras lo llora, lo homenajea, lo obedece —engañándolo y acorralándolo con éxito— al mismo tiempo que lo traiciona.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 370 9/5/11 3:04 PM

Es llamativa la presencia de las familias rotas, incapaces de contener, en los imaginarios literarios nuevos. La narrativa de autores ya trabajados como Martín Rejtman, Rodrigo Fresán, Alejandro López, Patricia Suárez, Cecilia Szperling, Alejandro Parisi, Romina Doval, Ignacio Molina, Paula Varsavsky, José María Brindisi, o la de autores que no hemos mencionado todavía como Laura Meradi y su cuento «Papá y Mariela», Sergio Gaiteri y los relatos de *Los días del padre*, apuntan desde estrategias diversas a subrayar una intemperie afectiva que la mayor parte de las veces no pasa (como en los imaginarios literarios de la generación anterior) por padres demasiado absorbentes, o castradores y autoritarios, o incapaces de comprender a sus hijos por fuertes diferencias de valores, sino por una profunda sensación de desinterés y abandono.[25] En las dos novelas de Puenzo la respuesta desesperada de los hijos aniquilados es imaginar o ejecutar el asesinato de los padres. En *El niño pez* Lala mata a su padre y el parricidio se construye (sobre todo en el film) como el modo de evitar suicidarse. A diferencia de otras literaturas, donde el parricidio aparece con frecuencia pero apenas como acto de autoafirmación y rebeldía, en este corpus suele estar ligado estrechamente al filicidio, es más urgida autodefensa que autoafirmación. En *La maldición de Jacinta Pichimahuida* el joven Pepino, ya crecido, empieza a matar a su madre pero no continúa. «Cobardía», explica el texto. Y Pepino apenas encuentra fuerzas para apagar la televisión que en esa casa nunca dejaba de funcionar en todo el día. Falló en su matricidio y sigue siendo el que era: apenas un fantasma:

> En la pantalla oscura del televisor vio su reflejo. Durante unos segundos se quedó escuchando el silencio y mirándose. Ése era él: la sombra que se buscaba a sí misma en los televisores apagados.

El hijo que no se atreve a matar al filicida simplemente no existe, está muerto en vida o muerto en serio, como «Francisco muerto, suicidado», un cuento notable de Federico Falco donde reaparece el lado oscuro del orden simbólico de la madre y el imaginario escalofriante de su monstruoso deseo desmedido.

En general, en Falco, la mirada de lo femenino es sutil y nada estereotipada; en este relato tejido con los temores masculinos ante el poder de las

[25] Gaiteri, Sergio. *Los días del padre*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 1970. Brindisi, José María. *Berlín*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001. En cuanto a Laura Meradi, su relato «Papá y Mariela» ganó el Concurso Avón en 2005 mas permanece inédito en libro aunque se ha publicado recientemente en la revista virtual *Otro Cielo*, nº 4, junio 2010. http://www.otrocielo.com/OtroCielo4.pdf En una línea similar, Meradi publicó luego la novela *La mano izquierda* (Buenos Aires, Alfaguara, 2009).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 371 9/5/11 3:04 PM

madres tampoco se cede al estereotipo: la conciencia crítica se expresa en el misterio, una escritura que sabe que no entiende a esa mujer y deja que el silencio cuestione cualquier explicación fácil sobre ella. La insinuación es que tal vez esa madre «suicida» a su hijo. Falco es implacable para revelar lo siniestro del vínculo porque se coloca afuera de la escena, con la frialdad e impiedad que solamente puede tener un hijo para observar a sus padres, si quiere sobrevivir.

El relato es simple, mínimo: Francisco es un joven y se ha suicidado. Sus padres son grandes y sufren. El misterio rodea todo, no sabemos por qué, no sabemos nada. Sabemos que el cuerpo, la carne, tienen en este relato una presencia protagónica, y se trata de los cuerpos del hijo y de la madre. Carne muerta y carne viva, reproduciente y deseante, tal vez insaciable. Conmociona leer y entender que no importa conocer las razones por las que Francisco se ha matado, alcanza observar a esa madre y ese padre, pero sobre todo a ella, con su dolor y su deseo. Es como si el participio pasivo del verbo suicidar que integra el título señalara un agente que ejecutó la acción, algo que lo vuelve semánticamente disparatado (porque el que ejecuta la acción en el suicidio es el sujeto mismo, ningún otro) pero abre la lectura de que el agente callado es maternal. ¿Suicidado por la vieja y apasionada mujer amante?

Igual que el filicidio, a veces el parri-matricidio no pasa por matar en forma literal sino por negar el estado ontológico, la existencia misma de los padres. Así ocurre en «Ágata», de Patricia Suárez, la misteriosa historia de una muchachita que de pronto, porque sí, se va de su casa a un lugar lejano y parece tener completa amnesia. En ese lugar obtiene otro nombre, Ágata, y otro hogar, uno sórdido donde trabaja duramente y donde se insinúa misteriosamente algo sexual pero que no obstante ella parece preferir al otro adonde será finalmente reconducida por su familia biológica, que la busca hasta que la encuentra. Ágata no reconoce nunca a esa familia «nueva» y el texto, trabajado desde su punto de vista, utiliza bastardillas cada vez que sus parientes de sangre la mencionan como Emma, su «verdadero» nombre, o se nombra a papá, mamá, tíos o hermanas, todos vínculos que a ella le son ajenos. No hay explicación alguna para el extrañamiento y el olvido de Ágata-Emma, nunca sabremos si no recuerda porque no puede o simplemente porque no quiere; el cuento logra en ese aspecto una ambigüedad inquietante y perfecta con el magnífico remate final:

> Yo creo, dijo *la hermanita*, que estás fingiendo, y pienso que tus razones tendrás y que no querés decírnoslas. Pero yo necesito saber y que me digas si estás fingiendo. *Emma*, dijo y ella la miró clavando sus ojos claros en los ojitos preocupados de *la hermanita*, ¿vos de verdad seguís sin acordarte de nada? Ella masticó la palabrita: Sí. Y *la hermanita* continuó: ¿Y nunca vas a acordarte de nada?; y ella apoyó la palabrita en el paladar

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 372 9/5/11 3:04 PM

y la zarandeó como a un caramelo de limón para darla vuelta y pasarla debajo de la lengua, y no se atrevió a contestar.[26]

Antes que nada la hija deniega a mamá y papá y al suprimirlos se vuelve un personaje sin origen ni interioridad comprensible. Pero la abstracción en que Ágata elige constituirse contamina todo: el cuento transcurre entre dos geografías desrealizadas y abstractas, tanto esa adonde Ágata escapa como aquella a la que es traída cuando los padres biológicos la encuentran. Sin explicaciones, sin referencias, el relato logra no obstante transmitir algo inquietante y siniestro tanto en el hogar adoptivo, en la montaña, donde trabaja para un viejo cuidando sus ovejas, como en el original, tal vez en un pueblo o incluso una ciudad. En el ámbito rural montañés hay algo primitivo, violento y oscuro que nunca se resuelve y el cuento parece sugerir que gira alrededor del placer carnicero por sacrificar animales y cierto erotismo apenas emergente pero monstruoso; sin embargo, en el hogar de origen los adultos se hacen cosas que también podrían insinuar violencia, incestos y secretos.

Y acá se abre otra lectura que nos obliga a enfrentar un nuevo matiz de la mancha temática del filicidio y se explicará en el parágrafo que sigue.

Los hijos de los desaparecidos y el imaginario filicida

¿No tenés curiosidad por saber quién sos vos misma?
Ella, ebria de amargura, respondió: No.

Patricia Suárez (1969), «Ágata»

«Ágata» es un cuento que no pide que se resuelva el porqué de su trama sino que se acepte, pero lo que subraya constantemente es la voluntad filial de negar la filiación, de no ser hija. ¿Venganza contra padres que han hecho algo terrible? ¿Simplemente imposibilidad? En todo caso, como relato de postdictadura es difícil no asociarlo con el trágico conflicto de los hijos apropiados por los represores durante el terrorismo de Estado y la dificultad, al conocer la verdad y a su familia biológica, para elaborar sus «viejas» y «nuevas» relaciones filiales. «Ágata» no es un cuento políticamente correcto que perora didácticamente sobre el camino «apropiado» o «justo». Es literatura y, como tal, un laboratorio libre de experimentaciones con los sentidos que pululan en nuestra sociedad traumada. Es una implacable exposición del dolor y la tragedia, y si algo subraya es que no se puede entender lo que siente un hijo que descubre que fue apropiado pero también amado y criado

[26] Suárez, Patricia. «Ágata», en *Ésta no es mi noche*, *op. cit.*, el subrayado es de la autora.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 373 9/5/11 3:04 PM

por padres que si fueron perversos o monstruosos, no lo fueron necesaria o evidentemente con ellos; que no se puede entender desde el deber ser político lo que siente una hija que de pronto es confrontada con una familia fantasmagórica e irrecordable que la recibe con una euforia y una ansiedad que no puede compartir. El cuento subraya el misterio de subjetividades expuestas a experiencias imposibles de com-padecer, y respeta ese misterio que ningún argumento político podría resolver. Por acá también se filtran el filicidio y la respuesta parri-matricida que hasta se puede leer como venganza, porque si algo está fuertemente insinuado en toda la literatura que, explícita o implícitamente, trabaja con la tragedia de provenir de padres desaparecidos durante la dictadura (por ejemplo en *La casa de los conejos*, autobiográfico relato de Laura Alcoba) es el reproche filial por el descuido, el abandono. Un descuido y un abandono que rozan el filicidio, como en otro relato de Suárez: «señor Monsalvo, mi nombre es Edith Pedemonte y los padres que abandonan a sus hijos no tienen perdón», afirma la mujer que «los viejitos» visitan con un abogado, para informarle que es hija de ellos y no de la familia Pedemonte.[27]

Edith Pedemonte está loca, la inmensidad de su trauma no nos permite tampoco dar pleno crédito a lo tremendo del reproche. Pero la narradora de *La casa de los conejos* no lo está, se exhibe sin tapujos como la autora de carne y hueso, la protagonista real de la historia que está contando, y el reproche no es menos tremendo. En «Los viejitos», el cuento de Patricia Suárez, el entorno y los personajes también están desrealizados y también se opta por una trama abstracta donde lo político no es explícito y más bien se enreda con el texto como un matiz posible, no como un fondo oculto.

Una vez más podemos encontrar «palabras grieta» en los dos cuentos de Suárez, salpicadas apenas en una textualidad voluntariamente ajena a explicitar la política; son hendijas que permiten que ingrese la historia real argentina. En «Ágata», ni el registro lingüístico ni el entorno señalan claramente la Argentina pero de pronto ella hojea el álbum de la que dice ser su familia y comprueba su parecido físico con ellos; entonces, en la escritura se filtra un dato completamente lateral lleno de significación para un lector argentino:

> Había una mujer más con este extraño rostro hexagonal y pelo ensortijado, que aparecía en las primeras fotografías, las de blanco y negro, sosteniendo a *la hermana menor* en una iglesia, probablemente era su madrina; debajo decía: Tía Marta con Nerea, 1977. Estaba segura de que si hurgaba en más imágenes del pasado familiar, acabaría por encontrar más parecidos físicos entre *los parientes* y ella.[28]

[27] Suárez, Patricia. «Los viejitos», *ibidem*.
[28] Suárez, Patricia. «Ágata», *ibidem*. El subrayado es de la autora.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 374 9/5/11 3:04 PM

El eje narrativo del fragmento es el parecido físico, pero se ha deslizado con sutileza extrema un dato central, aparentemente innecesario para el devenir del cuento: hay una tía que sólo aparece en las fotos en blanco y negro, la última es de 1977. La tía que a lo mejor es una desaparecida es el único indicio por el que la siniestra inquietud que produce este relato se contagia de sentidos que venimos trabajando y se inscribe de modo específico en el Orden de Clases.

En «Los viejitos» la abstracción también se quiebra con «palabras grieta» que apenas salpican la escritura. La desrealización se apoya otra vez en un entorno extraño: la habitación —¿tal vez un juzgado?— donde se desenvuelve la entrevista entre la narradora, el «caballero» (¿un abogado?) y los que claman ser sus verdaderos padres. Toda la escena está contaminada de significaciones teatrales, como si fuera falsa: los trajes de los ancianos son «trajes duros como de cartón», sus dentaduras son «de porcelana», las butacas donde se sientan son «como las del teatro» y en general todo tiene para la protagonista un aire de irrealidad que refuerza ella misma, que por momentos parece una psicótica. Y esos «padres» son extrañamente ancianos, así se los relata, como viejitos endebles, patéticos, esperpénticos, rechazando cualquier referencialidad realista, porque no cierra que sean tan grandes los progenitores de una mujer joven como la que cuenta la historia, ni que tengan tanta edad los militantes (si lo son) a los que arrebataron la hija. La imagen tal vez nazca del cruce entre los abuelos que buscan nietos y los padres desaparecidos, con el aditamento casi alegórico de la vejez y la endeblez extrema como manifestación de la derrota descomunal que sufrieron. En todo caso, la descripción de la pareja de «viejitos» evita cuidadosamente cualquier referencia política realista. Y sin embargo, las grietas:

> […] y los padres que abandonan a sus hijos no tienen perdón. La vieja se dobló en dos con un aullido. El viejo lloriqueó: Nosotros no te abandonamos, no te abandonamos, Ofelita… *Te robaron, te quitaron de nuestras manos*.[29]

Un ellos indeterminado ha robado a una beba, pero no lo ha hecho subrepticiamente, la ha arrancado de las manos de los padres. La marca alude al único secuestro de bebés no subrepticio que persiste en la memoria colectiva. Otra grieta es la aparición (y sobre todo la explicación) de la palabra «hecatombe»: «Una hecatombe es cuando se hace un sacrificio a los dioses y mueren muchas personas o muchas vacas», dice la narradora, como si repitiera sin entender algo que ocurrió en un pasado reciente.

[29] *Ibidem*. El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 375 9/5/11 3:04 PM

Y finalmente, el dato referencial inequívoco, otra vez contado como al pasar mientras la narradora recuerda algo de su familia adoptiva:

> […] mi tía Olinda, la hermana de mi madre, pareció arriesgarse y acusó a mi padre: que él nunca había querido a mi madre sino que se casó con ella porque era de buena familia y linda y sumisa, y *en la Armada* es importante tener una familia tipo que parezca la familia ideal.[30]

El padre adoptivo es un marino, ése es el único dato explícito del cuento para que la falta de perdón para los padres que abandonan a sus hijos se ligue, en el imaginario filicida de estas generaciones, con las cuentas pendientes con los fantasmagóricos padres y madres militantes que eligieron tener hijos pero los colocaron por debajo de sus ideales políticos, incluso si los ponían en riesgo.

En la nueva narrativa argentina este rasgo del filicidio comienza, como otras manchas temáticas, en la novela de Apolo *Memoria falsa*. Abstracta, inverosímil, atávica, sensual, adorable, Laurita de APUBA, la militante escondida que salió del fondo de la Historia a buscar a su hijo perdido, lo recuerda por última vez cantando junto a una ametralladora; entonces su discurso se hace enteramente responsable de una enseñanza materna muy particular:

> Éste es el fin, sí, de esto se desprende que hemos arribado al Fin de la Historia. El mundo entero era mejor, a better world for you and for me. Después se acabó. El sueño. El sueño terminó. Tuve un hijo y un ojo. Se lo llevaron, al primero. Al segundo lo conservo con el otro a su lado. A mi hijo le había enseñado el cantar de la metra. Hacía ratatá con las manitos, aplaudía. Cuando llegó el batuque, él hacía ratatá arriba de un cadáver, muy divertido él, el chiquitito, ratatá. […] soy la que soy, lo que soy. Le puse un nombre. Tendrá veinte años ahora, como el mundo entero.

«El mundo tiene veinte años» en 1996, cuando Apolo publica *Memoria falsa* y en esa memoria no hay un bebé que sin embargo existe y ya creció, ése al que su madre acunó con la música de la metralleta. Por su parte, afuera del mito, brutalmente explícitos, los hijos de guerrilleros y de desaparecidos van aún más allá:

Por ejemplo en *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba, obra abiertamente autobiográfica escrita desde la mirada de una niña. Laura tiene siete años y

[30] *Ibidem.* El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 376 9/5/11 3:04 PM

vive con su madre en una casa operativa montonera mientras la dictadura está exterminando ferozmente a la guerrilla. Su madre y los demás habitantes exponen constantemente su vida y la someten al sufrimiento del miedo, el aislamiento y la culpa obsesiva porque su inocencia infantil puede matarlos a todos. El reproche velado que en 1996 apenas aparecía como una situación mítica de canto de cuna de metralleta, en 2008 logra ser un testimonio realista estremecedor que recrimina a los padres:

> Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche.

También el imaginario de *Los topos*, de Félix Bruzzone, se atreve a más. *La casa de los conejos* y *Los topos* escapan del límite en el que me propuse ser exhaustiva (aparecieron en la Argentina luego de 2007), pero de algún modo coronan el desarrollo de la mancha temática porque desnudan en la recurrencia del filicidio su conexión directa con la relación de los hijos con sus padres desaparecidos, ya porque la mantuvieron, como Alcoba, ya porque la alucinan, como Bruzzone. En el devenir delirante de peripecias de *Los topos* se esboza la posibilidad de que el padre desaparecido del narrador fuera un topo, es decir, un traidor que espió a guerrilleros y trabajó para los militares, y es el responsable de la orfandad del protagonista porque hizo caer a su propia esposa, la madre. Ese padre, pareciera, tal vez no desapareció en realidad, tal vez está vivo y es quien torturó y asesinó hoy, en el siglo XXI, a la travesti que el narrador ama y que a su vez es, tal vez, su propio hermano, aquél que su abuela siempre buscó, el que según ella su madre tuvo en cautiverio.

En esta desrealización de toda ontología, en esta exacerbación de la sospecha, en este convivir únicamente con fantasmas, la novela dobla la apuesta: hay un hombre poderoso de quien se murmura que tortura y asesina travestis; quizás es el padre perdido del narrador. Y ese psicópata se transforma, al final de *Los topos*, en objeto de amor, puerto de llegada para el narrador: el hombre lo ha capturado, torturado y mutilado como tal vez fue capturado, torturado y mutilado su hermano apropiado (como con certeza fueron capturados y torturados sus padres, o solamente la madre; y también los padres del autor empírico Félix Bruzzone). El padre psicópata y fantasmagórico secuestra al narrador y lo daña, lo acaricia, lo penetra, lo fascina, lo enamora, lo victimiza con el síndrome de Estocolmo, lo esclaviza y se deja amar por él con un amor incontrolable.

Hundido en un pozo, muerto en vida, el hijo filicidado termina de narrar su historia que se vuelve horrorosamente circular: como sus padres, él es un torturado desaparecido. *Los topos* condensa toda la narrativa de postdictadura

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 377 9/5/11 3:04 PM

como un aleph en carne viva y comprueba la precisión de la idea de otro hijo de desaparecidos, el cineasta Nicolás Prividera, quien sostiene que estos hijos no son diferentes del resto de su generación sino apenas la hipertrofia de los traumas que atraviesan a todos.[31]

[31] En la presentación de la novela *Los topos*, Prividera caracterizó a «los que cargan con el peso de ser "hijos de desaparecidos"» como «el rostro más reconocible de ese colectivo difuso que es nuestra generación, la de los nacidos en los años 70». Luego señaló la llamativa diversidad de propuestas artísticas que se puede ver en las diversas obras creadas por estos hijos, y sostuvo: «Sus distintos presupuestos, métodos y estrategias permiten no esencializar la condición de "hijos" de sus autores, aunque esto no signifique negar los lazos que nos unen, en el contexto mayor de nuestra generación (de la que somos, en cierto sentido, la cabeza: pero más como simbólica referencia que como vanguardia iluminada, digamos). Pues si toda generación se define por oposición a la anterior, en nuestro caso es difícil "matar a los padres" cuando el Estado lo ha hecho literalmente por nosotros». Prividera, Nicolás, mímeo. Texto leído en la presentación de *Los topos* en Buenos Aires, 20 de mayo de 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 378 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 10

Transmisión quebrada de la experiencia histórica

Una propaganda de los 70
La persona que se llevó el Valet, que se lo
entregue al marido en la puerta, pedían, si mal
no recuerdo, desde los altoparlantes
de la terminal de un aeropuerto. Ofrecían así
una hipótesis razonable: la gente que
desaparecía por acá y por allá no hacía
otra cosa que llevarse el desodorante a un lugar
seguro y secreto, donde no tuviera
la necesidad de compartirlo con nadie. La logia
de los fanáticos del Valet era muy numerosa
y muy consecuente: 30.000 personas
que no han regresado hasta hoy, tal vez porque
no pudieron soportar que su desodorante
predilecto haya dejado de fabricarse.

DANIEL RIERA (1970), *La vergüenza nacional* (2009)

Mancha temática: la memoria falsa

«No, viejo, a mí no me joden. El mundo tiene veinte años.» Hay que volver a esta frase del chaboncito veinteañero de *Memoria falsa* para introducir esta mancha temática. O a una cita posterior, donde la gorda de *Muerta de hambre*, de García Lao, dice:

> La memoria no existe, murió en el '70 en estado de ebriedad.
> Paradójicamente, lo único que tengo es un pasado apócrifo. […] Observarán también el uso indiscriminado de tiempos pretéritos o presentes: así he vivido, sin poder distinguir delante de atrás.
> Organícenme a su gusto.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 379 9/5/11 3:04 PM

La expresión *memoria falsa* pone nombre preciso a una sensación generacional que en 1982 previó Fogwill en *Los Pichy-cyegos*. Protegidos por el vientre oscuro de la pichicera mientras afuera caen bombas inglesas, los conscriptos casi adolescentes se debaten en dudas como éstas:

—Videla dicen que mató quince mil […]
—Sí, Videla hizo fusilar a diez mil […] yo lo vi escrito en un libro […] están los nombres de todos, uno por uno, los que mandó fusilar Videla. […]
—No sé —dudaba Viterbo— mataron muchos, ahora que los haya fusilado… no sé.
—Fusilados —dijo el pibe de la parroquia—. ¡Fusilados!
—Yo sentí que los tiraban al río desde aviones. […]
—No lo creo, son bolazos de los diarios. […]
—Pero Santucho no era peronista, ¡animal! —dijo Viterbo.
—Sí, ¡era peronista! —dijo el tucumano— Lo que pasa es que no la iba con Isabel…
—[Isabel] se chupó diez años presa.
—¿Cómo diez? ¡Cinco! […]
—Pero no fusilaron tantos, es bolazo de estos negros. […]
—¡Leí! ¡Leí la lista! ¡Está! ¡Está la lista! […]
—¡Se dejaron fusilar de boludos, por no rajar! […]
—[Firmenich] amasijó al presidente. Lo secuestró y lo amasijó cuando tenía quince años de edad… […]
—Y a los dieciséis, él con diez tipos más, pendejos como él, tomaron una cárcel militar y soltaron a mil guerrilleros que había presos.
—¿Dónde está?
—En Europa, en Cannes, o en Montecarlo, por ahí…
—¿Y qué hace?
—Se prepara para venir. […]
—Nunca va a haber elecciones por aquí. […] ¡nunca más! ¿No viste que no hay libretas de enrolamiento? Antes había, tenían un espacio para poner el voto, ya ni las hacen. Mi viejo tiene. […]
—Che… ¿desde qué edad se vota?
—Desde los veinte ¿no?

Información confusa, mezclada, enrarecida, en estos soldados que serán los padres de la segunda generación de postdictadura. El narrador de *Los Pichy-cyegos* es el adulto que conversa con Quiquito, el pichi sobreviviente, y transcribe su relato. A Quiquito podemos leerlo como un futuro padre de la segunda generación. ¿Cómo transmitieron los padres de la generación de militancia lo que vivieron a sus hijos? En este fragmento late una respuesta:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 380 9/5/11 3:04 PM

—Calor… —dijo [Quiquito], cuando volvió a sentarse. Era una tarde fresca de mediados de julio.
—No hace calor —le señalé, y después se me ocurrió que debía decirle: —¿Sabés? Hace mucho un médico argentino aconsejaba a los jóvenes dejar las ciudades y marchar a las sierras. Decía él que las ciudades son como un baño permanente de agua tibia que ablanda y adormece a la gente. Decía que las ciudades son bañaderas estúpidas, llenas de agua caliente para estúpidos.
Escuchó: no respondió.

¿Qué podría haber respondido Quiquito? No mucho. La alusión al Che Guevara no puede ser más lateral y confusa. El adulto escucha y transcribe el testimonio generoso que el adolescente le da de una guerra a la que lo envió el Estado, y tal vez se le ocurre que «debe» responder a esa historia, pero lo hace con mezquindad, ofreciendo la suya con oscuros eufemismos. Responde hablando de otra guerra, la que emprendió, voluntariamente y contra el Estado, una parte de su generación. Sin embargo, si habla de la violencia armada revolucionaria, lo hace en claves que sólo pueden entender sus coetáneos: «marchar a las sierras», dice; y para referirse a lo contrario (no combatir, no participar) usa la metáfora del agua tibia de las bañaderas.

Por supuesto, acá hay ironía de Fogwill hacia su propio mundo, su propio tiempo, su antigua militancia, hacia sí mismo («Quiquito» alude a Quique, apodo del escritor en la vida real). Ese tipo de ironía es parte de lo que lo hace hoy un escritor de vigencia, no un setentista melancólico. Pero hay algo más profundo que la capacidad de autoironizar: en *Los Pichy-cyegos* pareciera urgente empezar a semiotizar con oscuridad las ideas y los personajes ícono de la rebelde generación de militancia. En este punto exacto, *Los Pichy-cyegos* capta lo que Raymond Williams llamaría una significación emergente, un significado que apenas se está gestando pero ya se insinúa en la sociedad argentina de 1982, mientras la novela se escribe. La ficción ya lo registra, representa con extraordinaria sensibilidad (porque ésa es, precisamente, la prerrogativa del arte): capta que la lucha armada se volverá un tabú, y con ella, el pasado reciente entero. De todo eso que hace tan poco se vivió no quedarán ni el intento, ni la lucha, ni el camino que llevó a la derrota; apenas permanecerán sombras confusas bajo la mentirosa etiqueta de «utopía» y, por sobre ellas, la memoria indeleble de la picana eléctrica contada como horror abstracto.

En su trabajo sobre las generaciones, Mannheim dice que el olvido es necesario para el acontecer social: «Para la continuación de la vida de nuestra sociedad, el recuerdo es tan necesario como el olvido o la irrupción de nuevos actos». Se olvida «lo que ya no es útil», se aprende «lo que todavía no se ha conquistado». Si no se olvidara, sería imposible aprender lo nuevo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 381 9/5/11 3:04 PM

Recordar es para Mannheim hacer «acumulación cultural» para la sociedad; olvidar, permitir que esa acumulación continúe. La pregunta es por qué algunas cosas del pasado social se recuerdan y otras no. ¿Cómo se hace esta selección? Mannheim dice que las vivencias y experiencias pasadas se seleccionan para ser recordadas sólo en la medida en que se producen y reproducen en el presente. La sociedad tiene que sentirlas presentes en el hoy, tiene que dar a ese pasado algún sentido de *vigencia*; si no, las olvida. Pero la clave es que este otorgamiento de vigencia puede ser, dice Mannheim, consciente, reflexivo, o puede ser un componente inconsciente donde la experiencia anterior está comprimida en toda su potencia en las vivencias y acciones actuales, de un modo tan profundo y subterráneo que no produce una reflexión crítica sobre el pasado.

El peligro no es, como parecen afirmar a veces los organismos de derechos humanos, que se olvide el pasado de militancia y radicalización seguido por torturas, desaparición y muerte, más bien ocurre que éste actúa, está horrorosamente vigente sin que la sociedad argentina pueda apropiarse reflexivamente de él, saber que ahí está, operando.

> En los escalones primitivos de la vida social […] lo pasado está allí más bien «comprimida», «intensiva», «virtualmente» presente. Esta modalidad selectiva inconsciente también funciona en aquellos sedimentos anímico-espirituales que están más profundamente situados en el presente escalón de la existencia social.

En lugar del recuerdo social reflexivo («saber disponible en las bibliotecas»), la vida social más «primitiva», menos crítica, hace operar el recuerdo inconsciente del pasado, estructuras a menudo traumáticas que se actualizan y condicionan las acciones sociales sin llegar a la conciencia de la gente y que responden, como cualquier elemento inconsciente de la subjetividad, o mítico, a un no tiempo, son inmunes al desgaste histórico. Mannheim lo dice a su modo, con lenguaje sociológico:

> Esta modalidad selectiva inconsciente también funciona en aquellos sedimentos anímico-espirituales que están más profundamente situados en el presente escalón de la existencia social, en los cuales el tiempo de desarrollo no es tan relevante.

Y agrega de inmediato, con la confianza propia de un pensador de la mitad del siglo XX que no cuestiona la hipótesis de que ésta, forzada por cualquier urgencia, quiera y pueda transformarse a sí misma:

> Fundamentalmente se racionalizan y se hacen reflexivas sólo aquellas esferas que se han vuelto cuestionables por las transformaciones de la

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 382 9/5/11 3:04 PM

contextura histórico-social, aquéllas donde la transformación necesaria ya no se realiza sin reflexión y donde la reflexión viene a convertirse en una técnica de desestabilización.

Es decir, para que una sociedad no sea manejada por una memoria inscripta de la que no tiene conciencia, o sobre la que no tiene reflexión, debe estar ahogada por el estado de las cosas, urgida por cambiar. Entonces, la búsqueda de modos de actuar en el pasado se vuelve algo meditado, reflexivo, y para eso tiene que generar una memoria meditada y crítica sobre lo que ocurrió.

Pero la NNA no es moderna, no pertenece al corazón del siglo XX, y denuncia el fenómeno exactamente contrario: la imposibilidad, pese a la urgencia, de recuperar el pasado como algo posible, concebible y meditado, mientras una memoria insistente, puntualizada en el terror final aterroriza sin tregua, impidiendo la comprensión. Ya he hablado de esta imposibilidad de preguntar por el proceso histórico, de pensar críticamente la militancia y la lucha armada con sus errores a veces sanguinarios, de interrogar y discutir las apuestas que fueron haciendo durante los años de radicalizada lucha de clases distintos sectores sociales, de no entender la historia reciente como Fuerzas Armadas malvadas contra civiles inocentes.

La NNA deja leer con insistencia el origen de esta tragedia social que es nuestro estado de memoria, nuestros sedimentos presentes: la generación anterior ha elegido no reflexionar y no transmitir con reflexión, es decir, ha comunicado un trauma, silencios, terror. Se defiende de quienes intentan preguntar algo acusándolos de hacer el juego a discursos como la teoría de los dos demonios o la reivindicación fascista de la «guerra contra la subversión».

El extraño diálogo entre el narrador y Quiquito sobre el médico que llamaba a marchar a las sierras puede leerse como metáfora del tipo de transmisión padres-hijos que ha dejado a las generaciones que siguen sin palabra histórica; sin legitimidad para atreverse a pensar en lo que estuvo bien o estuvo mal.

Los artistas de postdictadura respondieron a esta particular herencia con mundos ficcionales en los que el trauma produce relato, un relato que insiste en el intento de comprender mientras tematiza obsesivamente que el puente para llegar atrás está quebrado.

El quiebre de la transmisión generacional produce frecuentemente climas abstractos, por ejemplo en los notables relatos de Samanta Schweblin, donde los escenarios y personajes aparecen de pronto, puro presente, como si no vinieran de ningún pasado ni avanzaran a alguna parte; esto se materializa incluso en el delirante «Agujeros negros», de *El núcleo del disturbio*, donde gente común inmersa en la plena vida cotidiana cae en un agujero negro y reaparece en otro escenario. Puede leerse incluso en cuentos de ella y de otros autores donde nada parece romper las leyes físicas que conocemos. Por ejemplo en *Tantas noches como sean necesarias*, de Ricardo Romero, relatos que detienen el tiempo y vuelven el acontecimiento una inminencia siniestra incomprensible,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 383 9/5/11 3:04 PM

o en *Hidrografía doméstica*, de Gonzalo Castro, una novela contada desde la lánguida perspectiva de Chloé, extraña niña que vive aislada y reflexiona por momentos como adulta, ingenua y cínica a la vez, psicología de un puro presente inexplicable. Se ve también en ese procedimiento que señalaba Sol Echevarría para los cuentos más «carverianos» de los citados Rejtman y Molina, y puede extenderse a algunos de Pía Bouzas, Romina Doval o Edgardo Scott: «se entra a estas historias como en un cine al que se llega tarde, con la película ya empezada, y se sale antes de que termine».[1]

Se expresa así la sensación social de incomprensión respecto de un presente que no se puede hilar con lo anterior y se siente, por lo tanto, a la deriva. Como dice Echevarría, los momentos no se enhebran organizados hacia una conclusión, son más bien una adición relativamente arbitraria.

Los de militancia y los de postdictadura: complejos encuentros en el desencuentro

¿Sabe cuál es nuestra mejor coincidencia?
Que nuestras manos gatillaron armas
(Ud. por un sueño y yo por unas zapatillas)
Pero hoy escriben

Camilo Blajaquis (César González, 1990),
«Poema para un perro»

Los lemmings, de Fabián Casas, pareciera tejido sobre el deseo de superar el quiebre de los puentes, rehacer la transmisión generacional. Como integrante de la primera generación de escritores de postdictadura, que tiene memoria más cercana del abismo de los años 70, Casas encara (consciente o inconscientemente) esa tarea.

Todo el tiempo su escritura intenta reparar lo que está roto, actuando como puente y no como gentil borradura o negación de la dificultad de transmisión de la historia (porque, se sabe, los puentes no sólo unen, también marcan la distancia y la brecha). Los cuentos del volumen pertenecen en general a la narrativa de educación, hablan del aprendizaje de varones que son niños en dictadura y crecen durante los años 80, pero su título, *Los lemmings*, remite a un *video game* de los 90, a una tecnología que esos niños no conocieron.

[1] Bouzas, Pía, «Sol de altura», «Ruta 51», en su: *El mundo era un lugar maravilloso*, Buenos Aires, Simurg, 2004; Castro, Gonzalo, *Hidrografía doméstica*, Buenos Aires, Entropía, 2004; Romero, Ricardo. *Tantas noches como sean necesarias*, Buenos Aires, Gárgola, 2006; Scott, Edgardo, «Buceo», «Los hermanos», «Meditación de la bestia», en Anich, Burzi y Scott, *Tres mundos*, Buenos Aires, Alejandría, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 384 9/5/11 3:04 PM

Publicado en 2005, la obra plantea un diálogo constante entre presente y pasado que, al contrario de lo que afirma Alan Pauls (que acusó a este libro de nostálgico y de mistificar el ayer),[2] creo que va mucho más allá de la nostalgia, acude al pasado para pensar enseñanzas pero también para actualizarlo desde un diálogo que la propia escritura entabla todo el tiempo, por ejemplo en la elección léxica. Para dar apenas uno, de los tantos casos:

> Un día, la mamá de Angelito [...] me estaba esperando a la salida del colegio. En esa época no existía el rap, así que debe haber sido una de las precursoras. Me rapeó un largo monólogo.

El neologismo rapear es del narrador, no hubiera sido usado por la madre porque ella está a comienzos de los años 80 pero él narra veinte años después. El rap se impone en los adolescentes de postdictadura y el narrador —que ya no es adolescente— subraya con el verbo anacrónico que está modalizando *hoy* un decir del *ayer*. En *Los lemmings*, el diálogo intergeneracional late casi siempre, sobre todo, en la voz narradora. Si, como dice Voloshinov, en toda transcripción de discurso ajeno quien transcribe entabla un diálogo con la voz citada, el diálogo acá quiere subrayar la historia no desde el reactivo lugar de «todo tiempo pasado fue mejor»: rapear otorga a la representación de las palabras de esa madre un ritmo y un humor que en el momento de los hechos no se podía percibir así, es un aporte. El hoy no ingresa para empobrecer la riqueza perdida sino para hacer brillar el ayer a la luz de modalizaciones nuevas. El diálogo intergeneracional acontece entre el autor del texto y el mundo representado, en la conformación misma de ese mundo están las preocupaciones actuales. Los modismos del narrador distantes del momento que narra son además nuevos saberes que juzgan, conforman, se burlan suavemente de lo que cuentan. No son adornos exteriores, puro procedimiento anacrónico como gesto ornamental: *son marcas de la orientación del autor sobre lo que está representando*.

«Cuatro fantásticos», cuento ya citado de Fabián Casas, detalla la relación entre el narrador, un niño sin padre, y los cuatro novios que tuvo su madre. Llamarlos «los fantásticos» apunta a los superhéroes que la infancia idealiza pero también a una paternidad vacilante, insegura, ontológicamente herida, que marca la niñez porque hay un padre ausente. Y recién al final el cuarto novio da la clave, alude por primera vez al padre biológico y cuenta el secreto: fue un guerrillero en los años 70. Nada sabemos de su destino: ¿lo mataron?, ¿abandonó a la madre?, ¿está vivo? No hay preguntas ni respuestas, la representación del guerrillero se vuelve el agujero negro de esa escritura: la madre

[2] Pauls, Alan. «Revancha. Sobre *Los Lemmings y otros*, de Fabián Casas», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 385 9/5/11 3:04 PM

lo ha silenciado, lo ha *desaparecido* (y esto supone sin duda adherir al modo de representación que impuso el poder del Estado), pero el último «fantástico» se lo nombra al niño con todas las letras, explicita un misterio nunca tematizado pero que ha estado constantemente ahí, y además lo juzga:

> Y siempre, después de las cervezas, [el cuarto novio] me hablaba de mi viejo: «Yo no sé cómo tu mamá le pudo creer a ese imbécil todo lo que le decía. ¿Vos sabés que tu viejo andaba metido en la guerrilla y que prefirió eso a tener una familia, cuidarte a vos, verte crecer…? ¡Y tu mamá lo creía un tipo grosso, inteligente! ¿En serio nunca viste ni una foto suya?» […] «Vos sabés que yo ahora te quiero mucho». «Sí, lo sé», le dije y sentí que se me ponía la piel de gallina. «Pero antes no podía ni verte porque pensaba que eras un polvo de tu viejo hecho carne.»

Dos modos de no transmisión, de desaparición de personas: o no se ve ni una foto del guerrillero, o su hijo es «un polvo de él hecho carne»; es decir, no es él mismo, en él se ve el «polvo» (¿los restos?) del otro. No es el hijo de alguien que merece su lugar propio, es apenas hijo de lo que su presencia recuerda en otros, es hijo de la memoria. El guerrillero no sólo «se echó un polvo» del que nació este narrador, también quedó hecho «polvo», o porque está muerto, o porque está vivo pero no existe más para esa familia (y a lo mejor es entonces el personaje de «La mortificación ordinaria», otro cuento ya citado del mismo libro *Los lemmings*, que es un estoico y sereno ex guerrillero; vive solo y bien podría ser el padre biológico del narrador de «Cuatro fantásticos»).

Pese a las palabras del último «fantástico», este hijo está entero, fuerte, vivo, tiene la voz para escribir su historia, habla desde su propio tiempo vital, desde un futuro donde ya no es niño ni adolescente, y recuerda. Pero sin embargo *estaba desaparecido* en la mirada inicial del cuarto novio de su madre, quien *no podía ni verlo* o lo veía como polvo de su viejo hecho polvo.

Hay que decir que incluso este cuarto novio que logra explicar al narrador su linaje, aunque sea de polvo, consigue *llegar* al narrador, establecer un vínculo con él. Esto ocurre alrededor de los techos, de las antenas de los techos que él coloca porque ésa es su profesión, y las antenas traen el campo semántico de la transmisión, precisamente, mientras los techos refieran tal vez a «La mortificación ordinaria», donde se cuenta que el guerrillero se había subido con otros a los techos para formar la J y la P, o para correr en una persecución, con un arma en la mano.

En muchos relatos el diálogo intergeneracional es objeto mismo de la representación, tema mismo de la trama. Por ejemplo en «La mortificación ordinaria», donde el ex guerrillero entabla con un «rollinga» pelirrojo una dificultosa pero eficaz comunicación, que por cierto necesita de un esfuerzo de comprensión por parte del más adulto:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 386 9/5/11 3:04 PM

> En dosis pequeñas, con una voz risible, el pelirrojo le contó que su novia lo había dejado por culpa del hermano. ¿Por culpa de tu hermano? No, no, dijo el muchacho. Por su hermano. Y se explicó: el hermano era el capo de una banda que robaba autos y los revendía. También vendían drogas. Según el pelirrojo, el hermano creía que él lo había querido escalar. ¿Escalar?, preguntó Carlos. Sí, cree que yo le saqué la droga y la vendí por mi cuenta. ¿Tenés drogas acá en la casa?, preguntó Carlos. No, no, yo no tomo nada, en serio. Pero él no me cree. Y la capturó a Rita sólo para él. La guardó, la guardó, la guardó, repitió el muchacho como un mantra.

Los ruidos comunicativos del lado del pelirrojo pasan por su voz ridícula, su hablar «en dosis pequeñas», que produce en el adulto la necesidad de contrapreguntar, su jerga lumpen del siglo XXI, diferente de lo que conoce el hombre de los años 70. Pero el que supo ser protagonista activo en su tiempo histórico no actúa con el «rollinga» como filicida: hace el esfuerzo necesario y escucha. Esta tematización de la dificultad de comunicación entre dos generaciones es una versión más de la mancha temática que trabajamos, pero que a diferencia de otras veces presenta el puente tendido. En ese sentido, la escena que finalmente sigue está dictada por la pulsión utópica:

> Carlos y el pelirrojo se sentaron a cada lado de la mesa. La luz lunar del tubo de neón parpadeaba. En la tulipa que recubría a la lámpara había un montón de insectos muertos. Yo soy Ruchi, le dijo el pelirrojo. Hubo un largo silencio interrumpido por la cafetera que borboteaba. El hombre se paró y se sirvió un café y le pasó otro al pelirrojo. Yo soy Carlos Apaolaza, le dijo, ofreciéndole la mano.

El encuentro está lleno de metáforas donde leo sugerencias del marco histórico en el que se logra (casi un íntimo milagro) este intercambio de nombres, este café compartido en una misma mesa: «el montón de insectos muertos» tiñe la luz que ilumina el diálogo y recuerda el genocidio. Es la luz teñida por los muertos de uno y otro bando, la luz de la violencia anterior. Y si planteo «de uno y otro bando» no es para adherir a la teoría de los dos demonios sino para respetar la mirada crítica e irónica que el propio relato propone sobre el bando popular militarizado: porque de este diálogo surgirá una escena sangrienta e hilarante por su propia desmesura, en la que el mesurado ex guerrillero, ese hombre sereno que cuidó a su anciana madre hasta la muerte y soportó estoicamente los días de la derrota leyendo en silencio y soledad, irrumpirá en la guarida de la banda de ladrones y *dealers* «tirando como Trinity, el cow boy de las pelis», y matará limpiamente a casi todos, dejando a uno para que los conduzca a donde está la novia secuestrada. (Queda así discutida también

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 387 9/5/11 3:04 PM

la hipótesis de Pauls en el trabajo citado, según la cual en los cuentos de *Los lemmings* crecer es siempre renunciar, degradarse y adaptarse derrotado a las nuevas condiciones grises que impone la adultez.)

Pero además, en la cita que hicimos, la luz no es plácida, no es unívoca, «parpadea», es decir: hace ver y no ver. En ese marco se encuentran el joven y el setentista, en ese marco intercambian sus nombres y el adulto alguna vez politizado, militarizado, siempre letrado, decidirá ayudar al que no tiene verbo para hablar con claridad, ni capital simbólico.

«No hay soledad más profunda que la del samurái, salvo, quizá, la del tigre en la jungla», reza el epígrafe de «La mortificación ordinaria», tomado del *Bushido* o «camino del guerrero», el manual de preceptos de los samuráis. Alude, evidentemente, a la soledad de Carlos, el ex montonero, el que no llora pero ayudará al rollinga que llora arrodillado; el que sabe callar y estar solo y ayudará al que se traiciona con un gemido y sufre sin su novia; el que tiene recursos propios para defenderse y se solidarizará (reconozcamos que de un modo un tanto excesivo) con el desamparado. Carlos es una figura paterna no filicida, distante y leal, capaz de cuidar. Y acá encontramos la negra humorada generacional: cuando la heroica generación de militancia «cuida» lo hace con ráfagas de metralleta. Esta versión de ternura paterna, además de graciosa, es evidentemente parte de una tensión intergeneracional que venimos encontrando en la NNA y que por ahora no ha tenido fuerza para legitimarse en conscientes reflexiones críticas, sólo ha podido expresarse en la creativa, extraordinaria coartada del imaginario ficcional.

Pero hay más: el nombre del pelirrojo es Ruchi. Ruchi es la pronunciación fonética de José Ignacio Rucci (1924-1973), el sindicalista que matan los Montoneros. Por esas cosas de la vida, en este país lleno de apellidos italianos que casi siempre se pronuncian mal, la gente pronunciaba masivamente la doble c del dirigente gremial con la fonética «ch» que corresponde. «Ruchi» suena como aquel Rucci tan célebre en los años 70. Que el pelirrojo del siglo XXI víctima de un ladrón de autos se llame como el sindicalista del siglo XX víctima de Montoneros, y que ahora el ex guerrillero use su saber militar de combatiente revolucionario para defender al rollinga Ruchi es una ironía muy poco nostálgica que además puede leerse también como crítica a la política de la guerrilla después del regreso de Perón, porque la decisión de matar a Rucci es uno de los graves errores de Montoneros, una acción no menos disparatada que la ayuda que este «padre» samurái da al pelirrojo. Mientras no se pueda hacer un balance de izquierda de la lucha popular pasada, las ficciones seguirán jugando en la oscura libertad de los inconscientes colectivos.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 388 9/5/11 3:04 PM

Puente fantasmagórico hacia el sinsentido del presente

El deseo ¿qué fue de mi deseo?
Mi culpa ¿qué
fue de la culpa? ¿De qué modo
constato una ideología?
¿Es posible
la bondad?

—En el tiempo.

Carlos Battilana (1964), *Materia* (2010)

¿Por qué ocurren las cosas? ¿Cómo tejer una continuidad entre el ayer y el hoy?

El pasado como frustración sin razones claras, muerte en presente, ausencias inexplicables, aparece en muchos cuentos de la NNA, por ejemplo en algunos de *Los patios interiores*, de Gustavo Di Pace.[3] En clave completamente íntima, privada, sin hablar ni una sola vez de política, ni siquiera de generaciones, una hermosa novela de Eduardo Muslip, *Plaza Irlanda*, es una reflexión sobre la memoria y puede leerse, connotativamente, también como puesta en escena del quiebre de la experiencia histórica. Es cierto que no aparece nada político en la novela; pero una vez más, colocada en la serie que estoy armando, la recurrencia de la desconexión pasado/presente (o, lo que es lo mismo, un presente que sólo puede preguntar por el pasado) también se ofrece como un síntoma social.

Un hombre que ha perdido a su mujer rememora instantes de su vida con ella, deambula entre placares donde aún están sus vestidos, intenta ordenar un recuerdo que empieza con un enigma. Porque no sabe ni sabrá nunca por qué ella estaba donde estaba cuando murió, qué la llevó hasta el lugar que la mató; en un punto, y pese a haberla amado y a haber sido amado por ella, nunca podrá reconstruir el proceso histórico de esa vida:

> Nunca supe qué hacía ella en Plaza Irlanda. Me avisaron del accidente por teléfono. A las tres de la tarde, Helena estaba caminando por Donato Álvarez, justo frente a la plaza Irlanda; un colectivo fuera de control subió a la vereda y la aplastó contra una pared.[4]

Pero Plaza Irlanda, nos dirá el narrador, no era un lugar que Helena frecuentara; no conoce razones por las que ella pudiera haber estado ahí. ¿Cómo evitar que irrumpa el azar más siniestro en lo que amamos y de pronto todo lo cotidiano se transforme en absurdo, en pura ausencia? La melancolía que enhebra cada palabra de *Plaza Irlanda*, sin altisonancias, la tristeza sin desesperación, se

[3] Di Pace, Gustavo. *Los patios interiores*, Buenos Aires, Libris de Longseller, 2003.
[4] Muslip, Eduardo. *Plaza Irlanda*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 389 9/5/11 3:04 PM

vuelven estupor: el estupor de quien no puede contar ni siquiera su más inmediato pasado desde una lógica que lo salve del misterio. El extrañamiento contamina todo lo evocado. Lo más nimio se relata como si fuera novedoso, imprevisible. Suave, mínima, profunda, sin queja, la escritura de *Plaza Irlanda* roza la muerte y la vuelve una vida de presencia dispersa, sin aspavientos, que susurra como lluvia tupida en tarde triste de domingo y vuelve un poco fantasma al narrador.

Lo fantasmal acecha y desrealiza la conservación de la memoria. El narrador es un hombre que mira planos, mapas. Son topografías en definitiva abstractas, localizaciones sin más anclaje que el signo. De Plaza Irlanda, por ejemplo, no hay una sola descripción, sí topónimos, calles que la circundan como coordenadas. La abstracción pareciera ser una condición de existencia. Y en el final del libro, el hombre solo se inclina sobre las páginas de una enciclopedia y los astros del universo aparecen con su ciego girar, su contundente e incomprensible existir, para llevar el extrañamiento a un punto máximo, ofreciendo la abstracción como refugio hospitalario:

> Empiezo así a volar por el mundo que emana de las páginas abiertas de la enciclopedia, y me parece ver la azul esfera de la Tierra, y yo me alejo de ella, un poco triste, alguien me dice que en efecto el planeta Tierra es azul y triste, y no hay nada que podamos hacer, sólo alejarnos. […]
> Me asusta la idea de meterme en algún lugar del universo demasiado vacío, y si casi todo es vacío, hay una fuerte posibilidad de ser sólo un punto en medio de la nada. Pero la gravedad de otros astros, posiblemente, seguramente, me irá atrayendo hacia ellos; veré entonces nuevos paisajes […] siempre diferentes de los que ya visité, y siempre más interesantes y hospitalarios que el mero recuerdo de lugares ya conocidos, o que los lugares que apenas haya imaginado.

El enigma del origen genera fantasmas

A veces sentía que estaba conociendo a mi padre por primera vez. Había retratos de gente que nunca había visto […] Otras veces la pintura me hacía recordar momentos de nuestras vidas […]. Miraba todo esto preguntándome muchas cosas a la vez. ¿Qué era ese entretejido de vidas, gente, animales, días, noches, catástrofes? ¿Qué significaba? ¿Cómo había sido la vida de mi padre? ¿Por qué necesitó tomarse ese trabajo tan enorme? ¿Qué nos había pasado a Luis y a mí, que habíamos terminado con estas vidas tan grises y porteñas, como si Salvatierra se hubiese acaparado todo el color disponible? Parecíamos más vivos en la luz de la pintura, en algunos retratos que nos había hecho a los diez años comiendo peras verdes, que ahora en nuestras vidas de escribanías y contratos.

Pedro Mairal (1970), *Salvatierra* (2008)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 390 9/5/11 3:04 PM

Gineceo, de Gustavo Ferreyra, es un ejemplo muy particular del quiebre de la transmisión histórica porque genera un original procedimiento narrativo basado en un fuerte contraste. Por un lado, exhibe un estilo extrañamente anacrónico: un narrador omnisciente, que parece saber todo sobre los pensamientos y deseos de cada personaje, usa giros retóricos pasados de moda, típicos de las traducciones de las novelas europeas del realismo decimonónico. Abundan expresiones en desuso como «en derredor», «tal si», «darse a», «tener por», «en saco roto», «a sabiendas», se utilizan pronombres relativos como «el cual», etc. [5] Pero paradójicamente, con este estilo no sólo se relata algo rabiosamente contemporáneo y se utilizan, en las mismas complicadas y alambicadas frases, palabras como «pija» o «sorete», sino que, sobre todo, el realismo está agujereado. Si el narrador aparentemente omnisciente sabe hasta el último pensamiento de cada uno de sus personajes, aun los más ocasionales, apenas parece conocer, paradójicamente, la superficie o casi la sombra de las cosas que cuenta.

Hay causas fundamentales de la historia que narra *Gineceo* que jamás se aclaran. Tres mujeres, abuela, hija y sobrina, viven juntas y solas, odiándose minuciosamente y mirando un televisor roto que no mantiene nunca fija la imagen. ¿Por qué? La niña, Azul, llama «mamá» a la abuela y parece no tener padres. ¿Qué pasó con ellos? ¿Cómo quedó a cargo de la abuela y la tía? Pese a su estilo clásico y aparentemente tradicional, la obra nunca se pregunta por las causas. Ese origen, el pasado, es un misterio que no se verbaliza como tal. No obstante, la novela deja caer escasas y extrañas alusiones al ayer y se coloca así dentro de dos manchas temáticas demasiado frecuentes entre los escritores coetáneos: lo fantasmal y la que estamos examinando: el quiebre de la transmisión histórica.

Por ejemplo, Azul tiene un compañero de escuela, Sebastián, que es gordo, asmático, brillante y está completamente solo. El hermano menor de este muchacho ha muerto, no sabemos cómo ni por qué (y acá reencontramos «dos, pero uno muerto»). Éste es un diálogo suyo con Azul, donde reencontramos «vivos que viven como muertos»:

> —Yo ya nací medio muerto.
> —¿Y yo?
> —¿Qué? ¿Cómo naciste? —y Sebastián se rió—. ¿Querés una máscara? No hay otra forma.

Azul no responde la pregunta por su nacimiento. La novela, tampoco. La Historia, en *Gineceo*, es un enigma cuya respuesta poseen, al menos parcial-

[5] Algunos ejemplos: «Los muchachos se rieron, entusiasmados, tal si ese ruido tuviera relación con ellos, y de alguna manera lo hubieran provocado». «El joven era díscolo para con sus deseos y en general hacía lo opuesto a lo que ella tenía por razonable, como en este caso por ejemplo, en que se negaba a aplastar al barbudo, el cual, riéndose de a trechitos, se ganó uno de los premios mayores.» «Él se dio a mirar unos papeles con disgusto.»

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 391 9/5/11 3:04 PM

mente, no sabemos bien, las generaciones anteriores (la tía y la abuela), pero ni el narrador, pese a su omnisciencia, la explica, ni la adolescente la pregunta. Tampoco se entiende en este diálogo ese súbito «¿querés una máscara? No hay otra forma». Desde lo argumental, se ha contado que Sebastián hizo fabricar una máscara con la cara del portero de la escuela y la usó para asustar a las chicas, pero no se explica más que eso. Lo cierto es que a la hora de hablar del origen, el texto escribe «vivir medio muerto» y «enmascararse, no hay otra forma».

La otra alusión al origen de Azul que hay en *Gineceo* la hace el narrador omnisciente: Raquel, la tía, escucha la voz de un hombre en el living:

> De repente, Raquel cayó en la cuenta de que ese hombre debía estar vinculado de alguna forma al pasado de Azul. Alguno de los cabos sueltos irrumpía ahora, después de más de diez años, cuando ya ni su madre ni ella esperaban nada. ¿Quién sería el de la voz cavernosa? ¿Y qué pretendía obtener de Azul? No veía que pudiera sacar de la chica ningún beneficio. Si era un hombre perceptivo, lo iba a advertir, pero de cualquier manera decidió que iba a salir de la habitación.

Extraña cita. Si antes se connotó el «nacer casi muerta» de la niña, ahora se refuerza lo amenazante que reside en ese secreto. En el no saber que «la madre y ella» esperaron resolver antes y sobre el que perdieron esperanzas, pareciera, Azul puede estar en peligro.

Nunca conoceremos los lectores cuánto y qué saben las mujeres sobre el nacimiento de Azul. En todo caso, debe ser amenazante porque ni siquiera el narrador omnisciente pretende repetirlo. Por supuesto, la connotación (para quien lee en la Argentina de postdictadura) es que la muchacha es hija de desaparecidos. ¿Tal vez ha sido apropiada? Sin embargo, las fechas no lo confirman. Indicios leves pero precisos permiten pensar que la acción transcurre en la Buenos Aires de la recesión, previa a 2001. Se habla de un ministro de economía cuyo apellido empieza con C y es rechoncho (Domingo Cavallo); los personajes temen perder su trabajo, o lo pierden y están buscando sin esperanzas, junto con muchísima gente; hay jóvenes que se van del país. Contrastando con el supuesto realismo, *Gineceo* evita topónimos y localizaciones demasiado identificables pero la gran ciudad impone su verosimilitud. Entonces, si todo apunta por ejemplo a 2000 y Azul, se dice, tiene 13 años, es imposible que sea hija de desaparecidos.

Narrar casi en sombras es una intención cuidada en *Gineceo*, que así construye un pasado siniestro y fantasmal. No saber nada del antes de esta historia contamina el presente.

De pronto irrumpe en el libro otra voz narradora. Es otro yo, alguien que no sale de ningún lado, escribe lo que ve y no conoce a sus personajes ni la situación en la que están, se limita a testimoniar lo que observa. Es, simplemente, una voz que *está ahí*, espiando; irrumpe en cualquier momento imprevisible, silencia a

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 392 9/5/11 3:04 PM

la decimonónica y enhebra su aparición con el sintagma «Y vi que» «Y yo vi», o «Yo vi cómo». Entonces la escena que se estaba narrando se congela y no hay más sonido de voces, no hay diálogos, sólo visión. Este yo no es omnisciente, dice «la señora mayor», «una chica»; es decir, no sabe que se trata de la abuela y de Azul, está afuera de todo. Interrumpe el relato sin lógica, varias veces, es evidente que está posicionado espacialmente porque mira desde cierto lugar espacio-temporal concreto, sin que los personajes perciban que está ahí.

«Y vi que el hombre giraba la cabeza hacia mí y sonreía apenas», escribe, por ejemplo, interrumpiendo al omnisciente, que está contando la visita de un encuestador al departamento. Está en algún lado, como una cámara, detrás del encuestador, y relata. «Dijo algo y arrojó la lapicera sobre los papeles que tenía en la mesa. Y vi que la señora mayor, de larga trenza canosa, hablaba con los ojos agrandados […] Y por un instante vi el televisor, cuya imagen giraba y giraba, y enseguida una chica que se chupaba el pulgar de una mano.»

¿Quién habla acá? La voz reaparece en la novela pero nunca lo sabemos. No es la figura del autor textual proyectado en narrador, él no dice «la chica» sino Azul, conoce los más íntimos pensamientos de cada uno, incluso del encuestador. ¿Es un muerto? Es alguien que escribe, extrañamente, lo contrario de lo que escribiría cualquier narrador: «Yo lo vi. Porque yo veo todo lo que no se puede ver a través de mí». Este quiebre de la verosimilitud narrativa que hasta ahí propuso la obra refuerza el efecto siniestro, es como si todo se escribiera y transcurriera frente a una entidad que observa sin ser visible. Un fantasma. ¿Viene del pasado? En todo caso, entre él y lo que ocurre hay un abismo.

Pese a que Beatriz Sarlo insiste en afirmar, como vimos en un capítulo anterior, que el pasado de la dictadura ya no interesa a las nuevas generaciones, hoy es omnipresente su fantasmagórica e incomprensible presencia. Esto es evidente en *Gineceo*, donde la institución familiar no es la única que guarda secretos siniestros: la institución escolar no se queda atrás. Uno de los enigmas nunca aclarados gira alrededor del prohibido piso de arriba de la escuela, de donde llegan ruidos inquietantes. ¿Qué hay allá? ¿Qué secreto peligroso y atroz guarda el poder? Los alumnos dejan caer sus hipótesis: un prisionero secuestrado, pruebas de robos o corrupción, etc. Azul y sus compañeros se lo pasan pergeñando historias ominosas o conspirativas sobre la deshonestidad o los procedimientos temibles de la institución escolar que remiten a la represión y también a la democracia de la derrota. El libro nada confirma. Podría ser todo parte de la enojada imaginación adolescente, pero es evidente que al mismo tiempo pasan cosas raras: llega un extraño profesor de matemáticas que más parece un agente parapolicial; hay ruidos y gritos cuyo origen no se entiende; hay un policía que entra a la escuela y se deja sobornar por los alumnos. *Los adultos tienen secretos*, eso es claro. Secretos horribles. Todo se maneja con medias palabras y los más jóvenes se desconciertan, temen.

Podría decirse que, por su entonación poco socarrona, Gustavo Ferreyra es uno de los escritores más «serios» de las generaciones de postdictadura. Salvo

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 393 9/5/11 3:04 PM

que se considere levemente humorístico el contraste que hace su sintaxis algo engolada con las palabras escatológicas que a veces aparecen intempestivamente (construyendo una irónica combinación estilística postmoderna), sus tramas brutales y sórdidas, su entonación ceñuda difieren del humor oscuro predominante en los prisioneros de la torre. Tiene sin embargo la misma marca generacional clave: renuncia a construir mundos sólidos, pone en cuestión el estatuto elemental de la existencia. *Gineceo* es una novela de incompletud y ausencia que permite una lectura política donde lo cavernoso, el pasado ignoto, incomprensible, apuntan a obsesiones compartidas. Tematiza la negrura argentina que estas generaciones sufren y por ahora sólo se plantean en las ficciones artísticas, en las que —se sabe— habla el inconsciente: ¿qué ocultan los padres? ¿Qué complicidades y culpas que no pueden recordar ni transmitir? ¿Cómo lidiar con el vacío, con un presente de faltas y miseria, si ellos no dicen nunca qué hicieron, qué pasó, cómo se llegó hasta acá?

No hay procesos históricos que permitan a los nuevos hacer su propio balance y esto contagia al presente de horror. Una escena tremenda de *Gineceo* se abre a una lectura alegórica: tía y abuela de Azul compiten por el amor de la adolescente y Raquel, la tía, trae un perro recién nacido a la casa, espera regalárselo personalmente a su sobrina para ganar su corazón; pero la abuela se apropia del cachorrito, quiere entregárselo ella, que el regalo sea suyo. Las mujeres forcejean y el animalito vuela por los aires, golpea contra un vidrio y parece moribundo. Para que la niña nunca lo vea, para que no se sepa lo que pasó, la abuela decide que hay que matarlo. Lo hace con sus propias manos. Después, obliga a Raquel a bajar a la calle para dejar el cadáver en el tacho de la vereda, antes de que Azul regrese. Raquel carga la bolsa hasta abajo. La niña nunca sabrá lo que pasó. El secreto atroz no permanece solamente en el ayer, está debajo, al lado de los nuevos, transcurre *todavía* y a sus espaldas, es culpa de antaño actualizada. Ése, al menos, es el imaginario de los prisioneros de la torre. El episodio se cierra con la certeza absoluta de que lo que quedará de él es puro silencio:

> […] su brazo [de Raquel] ya se sentía agobiado por la bolsa. No veía el momento de tirarla en el canasto y de subir lo más pronto posible, desentendiéndose por completo de ese cadáver, del que —según se figuraba— ya jamás hablaría.

Un cadáver silenciado, descomponiéndose perpetuamente en la entrada de la casa donde crece una niña, mientras se descomponen una y otra vez los mayores que lo saben, los nuevos que lo presienten, el futuro que se constituye ya dañado, «ruina sobre ruina».

Por las grietas del extraño realismo de *Gineceo* se cuela, una vez más, el gótico del ayer insepulto. En ese sentido, el estilo decimonónico podría ponerse en relación con traducciones de novelas como *Drácula*. La locura no

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 394 9/5/11 3:04 PM

es sobrenatural y a lo mejor es locura la convicción de la abuela: ella cree que la herida completamente cerrada que muestra su vientre en realidad se abre constantemente hacia adentro.

> —Creo que no me voy a curar nunca la herida —dijo, acariciándose la zona, sintiendo claramente todo el largo de la herida allí en su vientre—. Mirá el tiempo que la tengo y no me cicatriza.
> —Estuve ayer en el médico —le dijo mientras le extendía una tacita de café a su amiga Bety—. Parece ser que mientras cierra la herida por afuera se abre hacia adentro, se expande hacia el interior. En la piel ya no tengo más que una cicatriz que sobresale un poco, pero me duele adentro. […]
> —¿Qué raro, no? Nunca escuché nada así. Tendrías que consultar a otro médico. […] Yo no conocí a nadie que lo tuviera —dijo Bety, en tono escéptico.
> —Me conocés a mí.

En la citada *Muerta de hambre*, de Fernanda García Lao, nada de lo que se cuenta refiere a la realidad política argentina. Y sin embargo el estatuto elemental de la existencia se pone en jaque constantemente, las versiones de lo que ocurrió en el ayer son cada vez más dudosas, se cuentan cosas que se deshacen y se relatan una y otra vez de modos parecidos pero diferentes. La narradora obesa se ve obligada a vivir en el delirio porque sus progenitores no le muestran el puente indispensable para entender quién es, ocupados en guardar sus secretos y masticar sus derrotas. Ella misma y todo lo que la rodea se vuelve fantasmagórico.

El vacío de la historia y el disparate

alguna vez había.
pero no hay más

Edgardo Pígoli (1966), *Branquia* (2006)

La novela *Circa*, de Pablo Baler, tematiza de un modo completamente alejado de la política esta relación de vacío con la historia y con la posibilidad de imaginar un pasado consistente en que filiarse. *Circa* es un *thriller* absurdo que yuxtapone las escenas más cinematográficas del sofisticado mundo de la delincuencia internacional de guante blanco con el Tíbet. Está obsesionada por el cruce tiempo-espacio ya desde el título: la preposición latina que se traduce como «alrededor de» y se usa, además, en el discurso histórico, como convención para citar fechas inexactas; «circa» connota al mismo tiempo ubicación témporo-espacial y vacilación alrededor de ese tiempo-espacio que señala. Mientras los monjes se asesinan entre ellos discutiendo cuál es la verdadera

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 395 9/5/11 3:04 PM

reencarnación del maestro zen, el sentido de la historia, del pasado, de los linajes de cada uno, del Logos mismo aparece como algo que, en los fugaces cruces témporo-espaciales, siempre se desvanece, termina siendo nada.

El vacío y el absurdo emanan de una trama no obstante policial, cuidada, compleja, de aventuras, como si proviniéramos de cualquier cosa, de la cosa más inverosímil, y todo diera lo mismo. Como si fuéramos mucho pero nada. Ser o no ser la reencarnación de alguien, ser el bebé que nace en la montaña escapando de la masacre, morirse y volver, todo en *Circa* forma parte de una especie de cadena casi escéptica de desvanecimientos. Con naturalidad, el protagonista mata desde las primeras páginas o atrapa mariposas; con velocidad, se suceden la ferocidad de la violencia o la sensualidad y la vida en una novela donde se habla, precisamente, del «tesoro arqueológico de un evento fugaz».

Igual que en *Semana*, de Martínez Daniell, aunque apelando a verosímiles completamente diferentes, aparece el chiste postmoderno: ¡la fugacidad y el desvanecimiento son el hilo conductor de un *thriller* perfectamente armado! Paradoja e ironía para homenajear a un género literario masivo y cinematográfico. Un poco triste, un poco trágica, *Circa* también se lee con una rara sonrisa.

El puente cínico: Jorge Asís

> *El miedo tiene mala prensa. Nadie llama miedoso a un hombre que tiene miedo, es una palabra que se usa poco porque no tiene la carga condenatoria de palabras como cobarde o cagón. La sustancia de los héroes es el coraje. Rodolfo Walsh murió tiroteándose con Astiz; Francisco Urondo ingirió una pastilla de cianuro antes de permitir que lo capturaran. Según la leyenda repetida en sus biografías, el Che Guevara le ordenó a su asesino que le disparara. Hasta Maradona le dijo Tirá, puto, al policía brasileño que lo detuvo. Yo no tengo una causa por la cual morir, y aun si alguna vez la tuviera, no creo que la causa que elija sea la defensa de 70 pesos, un par de libros, una mochila, un teléfono celular.*
>
> Daniel Riera (1971), *El carácter seamonkey*

La inmensa claridad de saber que no hay una causa por la cual morir: ahí está la entrada al humor cruel, la lucidez que otorga el cinismo. El cinismo es lo que hoy usa como puente la literatura de los prisioneros de la torre para volver legible el pasado que les ha sido escamoteado. Probablemente también por eso muchos de la segunda generación, sobre todo, reivindiquen la obra de Jorge Asís. Ya hablé de los cuestionamientos que tuvo la serie que se inicia con *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, *bestseller* durante la dictadura, y planteé una hipótesis sobre por qué interesa a muchos nuevos lectores. Ahora me gustaría ampliarla, proponiendo que esta obra funciona como un

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 396 9/5/11 3:04 PM

puente por el que se puede observar el traumático ayer sin la opresión de lo políticamente correcto.

Porque los caminos políticamente correctos no ayudan a comprender: o se confunde «concientizar» con sembrar miedo, recordar la picana eléctrica y proferir el grito abstracto «nunca más», que siempre connota que el terror *puede* retornar y que hay que estar alerta («nunca más» como un exorcismo, como si la pesadilla estuviera constantemente a punto de recomenzar); o se angeliza a los desaparecidos, para volver sospechosos o incluso demonios a los sobrevivientes; o (la nueva opción políticamente correcta, inaugurada con el auge del kirchnerismo) en lugar de angelizar a las víctimas, borrando su militancia, se las vuelve héroes sin grietas, luchadores de mármol. En oposición, la narrativa de Asís no sólo no prohíbe pensar, lo exige, incluso desde el enojo: su cinismo e insolencia no dejan otro camino.

El cinismo y el descaro son herramientas que los artistas de la NNA y sus lectores privilegian para comprender. Eso no supone (necesariamente) avalarlo en la conducta real cotidiana. El apoyo que tiene la narrativa de Jorge Asís, por ejemplo, no se proyecta a sus elecciones políticas. Los de postdictadura separan esas cosas mejor que nosotros. Y la profunda admiración por Borges que comparten en masa no les impide disfrutar de una escena de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, en la que me voy a apoyar para demostrar lo que digo. Me refiero a cuando el narrador, Rodolfo, lleva al célebre escritor al baño: éste se deshace en agradecimientos y amabilidades pero Rodolfo, aprovechando su ceguera, lo fotografía:

> […] en cuánto podría cotizarse, dentro de algunos años, una fotografía de Borges meando. Me motivé, más aún cuando recordé que la puerta del baño no cerraba bien, tenía fallado el picaporte y roto el tambor. Sola, la puerta se abrió unos centímetros, suficientes centímetros para que, corriéndome medio metro, estirando mi cuello, pudiese distinguir con nitidez la figura enigmática, laberíntica, histórica, cautivante de Jorge Luis Borges pishando. Fueron unos poquitos centímetros que me permitieron contemplar el pajarillo inolvidable de Borges, en realidad un pájaro pálido, rugoso, breve y tal vez muy manoseado, desusado.[6]

Una vez más voy a apelar a mi testimonio personal. Creo que ésa fue la escena que más me indignó cuando leí la novela. El autor manoseaba la figura de un escritor vivo y anciano, físicamente disminuido, alguien que además iba a enterarse y saberse humillado pero no tenía capacidad física para defenderse de Asís. A un escritor denigrado por sus posiciones políticas, en nombre de

[6] Asís, Jorge. *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires, Losada, 1981.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 397 9/5/11 3:04 PM

las cuales se minimizaba su talento (lo irónico es que hoy Jorge Asís sufre un destino parecido). Leída entonces, la escena producía risa fácil, era un guiño al progresismo que no pagaba precio: ridiculizar a Jorge Luis Borges en 1980 era bastante gratuito.

No lo es hoy, y mucho menos para los que lo reivindican, en general genuinos admiradores de Borges que nunca se plantearon por eso que debían apoyar sus posiciones políticas. Por mi parte, releo y encuentro significaciones nuevas: no sólo la ironía, no sólo la descalificación. Hay tristeza en la voz que describe el «pajarillo rugoso» porque parece entender que esa «nítida» figura «histórica» es también la imagen de una derrota existencial apabullante. «Manoseo» convive con «falta de uso». Eso, más el diminutivo «pajarillo», la malignidad del adjetivo «breve», ¿es sólo ingenio machista para ridiculizar a alguien por su impotencia sexual? Demasiadas impotencias sociales, políticas, aquejan a los personajes de *Flores robadas…* y aquejaban a los lectores que, como yo, nos revolvíamos de indignación leyendo la novela. Releo y percibo que, en el contexto general del libro, todo el campo progresista culto al que yo pertenecía se veía obligado también a identificarse un poco con Borges: patéticos aunque nos creyéramos talentosos y especiales, vivíamos resignados en la derrota y el miedo, entregándonos como podíamos a las urgencias vitales orgánicas, masturbándonos con nuestros recuerdos mientras nos habíamos tenido que resignar, como él, a todo. Nuestros narcisismos sufrían al espejarse en el gran escritor que no obstante era un hombre infeliz, contrariado, frustrado afectivamente, sufriendo la impotencia de la vejez y la ceguera.

Claro que esta novela no sólo despertó la ira, también fue festejada por una mayoría de lectores que en plena dictadura pudo reír con alivio porque toda esa «locura» de haber querido cambiar el mundo ya se había terminado y por fin se podía hablar de eso divirtiéndose un rato. Pero las significaciones cambian y el valor, en literatura, no es una esencia, un compuesto estable. Sólo tiene sentido como pregunta cuando muestra, precisamente, lo de la novela de Asís: su potencia para significar cada vez distintas cosas. *Flores robadas en los jardines de Quilmes* es hoy un libro relatado por un hombre que, pese a su entonación de «ganador», deja vislumbrar amarga, lúcidamente, la derrota que es suya y a la vez social. No ríe de los militantes que aullaban todavía en las catacumbas secretas de los campos clandestinos, ríe de los que sobrevivimos y debimos satisfacernos como Borges con sus genitales: manoseando nuestros viejos sueños ahora forzados al desuso. Aprendimos a convivir con la impotencia intentando no enterarnos, esperando que por fin se terminara la dictadura y creyendo como ilusos que algo de esa juventud que para nosotros, por veinteañeros que fuéramos, se había acabado en 1976, podía retornar intacto.

Desde la certeza obvia, hoy naturalizada, de que todo aquello ha sido vencido, la escena de Borges en el mingitorio despierta elogios encendidos en

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 398 9/5/11 3:04 PM

los de postdictadura, precisamente por los mismos argumentos por los que a mí me indignó hace casi treinta años:

> ¿La escena de Borges? Borges es un payaso más del circo que es la Argentina; y dada la solemnidad que rodeaba a su figura es aún más entendible la burla, a mí me hizo reír mucho, me parece muy bien lograda. Sé que el pobre viejo estaba vivo y tal vez no fuera entonces muy ético, pero en definitiva el Turco es un muy buen escritor.
> Si hay algo que tienen en común la NNA y Asís es la falta de respeto. La literatura siempre fue un lugar desde el cual faltar el respeto a los poderosos, a las normas establecidas, al canon literario. Creo que la diferencia es que hoy (como ayer en la novela de Asís) se le falta el respeto también a los no poderosos, a los supuestos rebeldes, a todos, porque en primera instancia no se le debe respeto alguno al «yo» que habla, partiendo desde ahí, desde la voz desautorizada: Pan y Circo antes; ahora, como dice Andrés Calamaro, Circo y Clonazepán.[7]

Lo que festeja Petroni es la precisa capacidad literaria de evidenciar cuán irrisorio y absurdo es creer hoy que alguna situación, alguna persona, algún tema pueda ser entendido con el gesto adusto y monológico de la solemnidad. No se niega el linaje literario argentino, la importancia de los que escribieron antes; este humor no disuelve la grandeza de Borges, ni siquiera la conciencia de que, como cualquiera, el anciano merecía ser tratado con dignidad en vida. Pero se reivindica el derecho a reírse un rato de él, a percibir el costado débil y triste de un prócer. «Circo y Clonazepán» puede leerse así: primero risa lúcida que entiende y, después, algo que calme un rato la tremenda angustia por lo que entendimos.

Flores robadas… logra restablecer una transmisión intergeneracional. Seduce a quienes fueron niños o no conocieron la dictadura porque, al narrarla desde ese cinismo incorrecto, da una clave para leer este presente devastado. Algún error se tiene que haber cometido para llegar adonde llegamos. Mientras el arte de la generación de militancia no pueda examinar sin concesiones su propia experiencia, el cinismo y el escepticismo seguirán siendo el único nexo entre ella y los que siguen. Es cierto que los ciudadanos de la primera generación de postdictadura ya no son jóvenes y son responsables de la actual situación política, junto con la generación anterior, pero antes de eso hay que admitir que la democracia que tenemos es el producto de la derrota de los militantes, y que la generación de militancia no fue propensa a alentar en sus hijos una conducta rebelde *posible* ni a ofrecer a discusión su experiencia del pasado.

[7] Entrevista al estudiante de Letras y escritor todavía inédito Bruno Petroni, julio, 2009.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 399 9/5/11 3:04 PM

El pasado como mito incomprensible

Un Segovia clase 1964
recién llegado al paraíso
pide
un 17 de octubre de 1945
como primer gozo,
fulgor.
y en el cielo todos ven
cómo festeja
ese ángel
haciendo «V» cortas
con las alas loco
de contento.

Daniel Durand (1964),
Segovia (1991)

La NNA acude al pasado político pero casi siempre muestra que no hay puente hacia él. El quiebre se lee cuando lo histórico aparece como un mito del que la escritura se apropia para contrarrestar la propia imposibilidad de la mirada histórica. Nace así un mito impertinente, diferente también de los que la sociedad ha codificado, y en ese desvío se bucea, precisamente, lo histórico. En la impertinencia, en el cinismo, en la fiesta ingenua, en la burla o en la reformulación inusual queda la única continuidad posible.

Retornamos una y otra vez a la misma idea. En la inaugural y varias veces citada *Memoria falsa*, de Apolo, publicada en 1996, la lucha armada y la desaparición de niños se relatan como mito y se repite como juego infantil. Una mujer de los años 70, Laurita de APUBA, es una utopía femenina plena para los tres jóvenes protagonistas: es la madre que trae a la novela su orden simbólico femenino, capaz de abrigar con su verbo y su carne generosos la orfandad de los dos narradores y de Lorena, tres veinteañeros que saben que no saben, sufren con conciencia su aislamiento en el hoy (Lorena, en su diferencia femenina, además), su deambular huérfano en un presente sin pasado. Hay algo de gran madre bíblica en Laurita de APUBA:

> Esa mina conserva memorias que nosotros no tenemos, imágenes que nunca salieron a la luz. Yo no sé si esas imágenes tienen luz, yo sólo sé ahora que ella sí la tiene, ella sí tiene una luz, y vos también hablaste de eso, de que ella te señaló la brasita de un porro y te dijo de la luz. Pero ¿qué decía exactamente sobre la luz: dar luz al mundo, o dar a luz un mundo, o qué?

El mundo que esta madre conserva no es (solamente) el de la masacre y los treinta mil sino otro que estaba prohibido de verdad cuando se escribe la

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 400 9/5/11 3:04 PM

novela, años antes del quiebre de diciembre de 2001: el de la fiesta militante, ese en el que su «apellido» era una alegre sigla gremial.

> Eso fue hace mucho tiempo, hace más de veinte años, y son cosas de las que mejor no hablar, porque igual no me entenderías; no tenés memoria de esas cosas. Eran otros tiempos, tiempos difíciles si los hay, pero hermosos tiempos, en los que era todo o nada; así se jugaban las cartas mano a mano, sin pedir permiso al adversario. […] Era el tiempo de los cuerpos en lucha, antes de que los borraran. Después inventaron la máquina de borrar cuerpos, de desaparecerlos. Pero justo antes, un minuto antes diría, yo di a luz.

Madre dadora de una luz que un narrador afirma no saber si fue o no buena, luz no idealizada, como se verá pronto, pero que en todo caso viene a iluminar algún territorio donde los sin historia podrían arraigarse, algún hombro sobre el que los prisioneros de la torre hacen apenas equilibrio. Aunque son incapaces de verbalizarlo así, cuando los narradores dicen que viven en un mundo de veinte años, inmersos en la memoria falsa, la argentinidad traumática que estamos explorando reclama la luz de Laurita de APUBA, sea oscura o no. Porque Laura no sólo pertenece al ayer y entiende qué pasó, también entiende qué pasa, está viva en el presente, sobrevive con maestría en los intrincados mapas de la Buenos Aires de los excluidos del final del siglo y sabe guiar a los jóvenes narradores por los laberintos más oscuros de su propia ciudad. No niega la derrota de su generación, no intenta resucitar lo que ya no existe, entiende que el mundo es otro y elude toda nostalgia. Ya no hace actividad gremial, no milita en la desahuciada izquierda sobreviviente, ha vivido veinte años escondida y si rompe su voluntario encierro en Fuerte Apache es porque cree haber reconocido a su hijo (arrebatado por los represores) en un muchachito de barrio con el que tuvo una relación sexual intensa y mágica en su guarida. Ese muchacho cuya voz «chabona» estaba hasta ese momento muda en la literatura argentina.

La trama es fantasmagórica, no pretende verosimilitud realista, todo ocurre como en sueños. Laurita es un personaje cuasi fantástico y el primer narrador pone en duda su estatuto elemental de existencia: «La mina era linda, la mina era linda y grande», dice. ¿Pero cómo era? «Podía tener más de treinta, podía tener cuarenta, no sé, era una mina y no era», se explica. Es así como la mujer de la amplia túnica de flores emerge del corazón de la marginalidad real de los años 90 (adonde el imaginario postdictadura de Apolo la ha colocado como quien preserva un diamante que sobrevivió en el barro) y buscando a su muchacho, encuentra a otro, el segundo narrador, el «profe» de la misma edad que su hijo (pero de otra clase social y otro capital simbólico), un universitario recién recibido que vive en un departamento donde Laura va a alojarse y con quien tendrá una amistad entrañable, sin sexo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 401 9/5/11 3:04 PM

El juego es entre generaciones y géneros; en el Orden de Clases traza la utopía del diálogo imposible entre militantes y jóvenes de postdictadura; en el de Géneros, la del encuentro masculino con la mujer, la diferencia, la de la comprensión de una otredad que al mismo tiempo es entrañable porque es el perdido orden simbólico materno. Contra esa mujer utópica se recorta otra, la misteriosa Soledad, una chica que los dos muchachos han amado y poseído y como ellos deambula por el vacío de la Historia (que en este caso se encarna en un padre que transmitió su odio filicida). Soledad desaparece sin dejar rastro. Buscándola, el profesor encuentra a Laura, que a su vez busca a su hijo pero encuentra al profesor, quien a su vez busca a Soledad pero encontrará al hijo de Laura porque también él busca a Soledad, y entonces el profesor también le encontrará el hijo a Laura como quien encuentra a su hermano ausente desde siempre («dos, pero uno muerto»), aunque por eso, porque la ausencia es irremediable, esa madre deseante y benéfica se irá a su vez en esa misma noche, sin llegar a encontrarse con su hijo. Es como si su utópica misión materna hubiera sido más que recuperar lo irrecuperable, juntar al joven desaparecido con el joven existente, al joven marginal con el culto pequeñoburgués, a hermano con hermano ausente, como si, al pasar todos por su carne y su deseo, se hubiera fundado un puente que deja a los nuevos más ligados, más históricos, más cerca de una memoria posible.

Esta novela fundante de la NNA desnuda el quiebre de la transmisión generacional: Laurita cuenta su historia al «profe». Es infinitamente sabia y entiende que para comunicarse con el nuevo amigo que escucha del otro lado del abismo necesita un lenguaje diferente. Como dice a Lorena: «No puedo culparme, ni de haber vivido ni de contarlo así, falseando los detalles, tiñéndolo todo de fantasía para que al menos me escuches».

Así, paradójicamente, la luminosa Laurita usará metáforas, oscuridades y sobre todo el mítico lenguaje de los cuentos y juegos infantiles, porque lo que debe transmitir a sus jóvenes (que combatió como guerrillera, que le apropiaron al hijo) es intransmisible.

> Para contármelo agarró un mazo de cartas, las puso en la mesa y las empezó a parar para mostrarme los muros, porque yo no me los podía imaginar. […] Les ponía nombres a los muros, y con miguitas de pan hacía hombrecitos y mujercitas atrás de los muros o arriba de castillos de cartas. Yo corrí la mesa del comedor y nos tiramos al piso, y trasladamos el escenario de los acontecimientos a todo el piso, todo lleno de castillos de naipes y miguitas de pan, mientras yo le escribía papelitos con los nombres para no olvidarme de ninguno porque eran muchos. […] Entonces empezamos el enfrentamiento armado.

En 1996, en pleno tabú del enfrentamiento, cuando la angelización del desaparecido es la constante, el protagonista de *Memoria falsa* intenta ima-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 402 9/5/11 3:04 PM

ginar un enfrentamiento armado y lo «juega» en su casa («yendo de la cama al living»), como puede. Por supuesto, el combate es una masacre y las miguitas de pan, para el joven narrador «ya no tienen rostro, y yo las junto todas; tengo un gran cementerio anónimo de nombres mezclados y miguitas de pan en la mano abierta».

Traspasado por la culpa, el de postdictadura carga en su mano con los atroces restos de los militantes que quedaron del juego. Debe deshacerse de eso si quiere ordenar su living, seguir jugando, viviendo, pero no tolera tirarlo a la basura. Propone a Laura un destino digno tras otro para las miguitas de pan y los papelitos con nombres, pero ella rechaza todos: no quiere un juego conciliatorio, no quiere mejorar la Historia. Quiere transmitir: «tiralas al tacho y vení conmigo y abrazame de nuevo, que no podés entender nada de lo que estás diciendo y el juego todavía no terminó».

Y entonces viene lo más difícil: porque en ese enfrentamiento una de las miguitas de pan es un bebé, el hijo que ha perdido Laura de APUBA. Y es en palabras de ella que aparece, sin juicio moral, sin reproche, la mancha temática del filicidio que habita con tanta insistencia el imaginario de esta literatura:

> Era apenas un nenito que ni siquiera sabía hablar, ni siquiera sabía decir mamá […] le encantaban los ruidos, era un nene muy despierto, le gustaba el sonido metálico de las balas, las prácticas de tiro; él aplaudía todo tiroteo experimental, todo anuncio de un mundo nuevo. Saludaba así al sol naciente, al sol del Este, con las manitos aplaudiendo, cantando nuestra canción. Así lo encontraron, según se cuenta, aplaudiendo los ruidos que había habido, ruidos crueles, ruidos de un mundo mejor que se desangra. […] Así era mi hijo, el de las manitos y la canción de la metra, que una vez perdí. O que alguna vez me perdió a mí, hace más de veinte años, cuando el mundo no era el mundo todavía.

«Ra-ta-ta-ta» es la canción de cuna sangrienta que pudo dar a su hijo esta madre ahora utópica que, en cambio, da a los jóvenes de postidctadura la memoria, la contención, la palabra que explica. ¿«Da a luz» luminosa u oscura? La novela no resuelve la pregunta de hijo que ama y no termina de comprender pero necesita saber, no cerrar los ojos.

El mito, entonces, como construcción impertinente para llegar a la Historia o para reclamar, porque entre ella y quien escribe está el vacío. Ya hablamos de cómo trata *El muchacho peronista*, de Marcelo Figueras, la década del 20 y el pasado fundacional del peronismo. Otras obras de la NNA abrevan en acontecimientos políticos del siglo XX no para observarlos en su dimensión histórica sino para proponer una nueva versión mítica, mucho más irónica, teñida por la derrota del presente.

Algo así nutre la figura de Eva Perón-Madonna en el relato de Beatriz Vig-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 403 9/5/11 3:04 PM

noli «La razón de mi diva».[8] Es un homenaje inteligente y generacional a Eva Perón pero simultáneamente a la estrella pop. La industria cultural cruza el mito argentino, cruza el ícono de un peronismo que la generación de Vignoli conoció en su decadente cuarta fase,[9] vaciado de sí, habitado por mitos que hablan de tareas inconclusas, intentos fallidos y traicionados, fe y amor inútiles. Vignoli pone a dialogar su propia cultura con la de la industria cultural del cine del primer mundo y en ese diálogo imposible lo que queda, una vez más, es el misterio: hay algo que asedia a los actores famosos que están en Buenos Aires para filmar *Evita*. El actor que en la película acompañará a Evelyn, la diva protagonista que alude a Madonna, tiene pesadillas sanguinolentas en una ciudad que no comprende; Evelyn no sólo es una absurda Eva de utilería, también es una mujer fascinada en la observación de la multitud y de un balcón que la espera, como si ahí hubiera un enigma con el cual no se había enfrentado en toda su carrera. Tony y Evelyn conducen no sólo a los referentes famosos reales (Madonna, Antonio Banderas) sino a la argentina Vignoli, condenada a no entender como ellos y sin embargo resplandeciente de conciencia, porque sabe que sus preguntas laten sin lograr formularse. «La razón de mi diva» interroga la razón de la diva de la generación de Vignoli y la de la «Abanderada de los humildes» que habitó un tiempo que Vignoli no tiene cómo imaginar (ya lo exclama con los ojos desorbitados el chaboncito de *Memoria falsa*: «No me puedo imaginar ni siquiera una playa peronista»). Es lo distante, lo mítico, lo admirable pero enigmático lo que permite reconciliar, sintetizar lo irreconciliable, aquello que el film hollywoodense de los años 90 fue completamente incapaz de reconciliar.[10]

La aventura de los bustos de Eva, novela con que Gamerro continúa hacia atrás la serie que abrió en *Las Islas*, retoma a Eva como el mito montonero. Pero no lo hace para desmitificarlo sino para exacerbarlo desde una saludable mirada paródica. La novela hace esto, en realidad, con el movimiento revolucionario obrero y radicalizado de los años 70 y con su relación con las organizaciones armadas. Es decir, el procedimiento va más allá de Eva; Gamerro se propone transgredir el tabú que impide mirar con ojos propios generacionales la lucha armada de sus hermanos mayores. Mira con irreverencia y risa crítica, y lo que construye es revelador. *La aventura de los bustos de Eva* es una aguda lectura generacional sobre los años 70 que la NNA no se permitió hasta ahora legitimar afuera de la coartada de la ficción, llevándola a una reflexión ensayística. En ese sentido, creo que esta novela es una respuesta al quiebre de la transmisión

[8] En Abbate, Florencia [selección y prólogo]. *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, *op. cit.*

[9] Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos. Historia de una metamorfosis trágica*, *op. cit.*

[10] *Evita*, film dirigido por Alan Parker, fue un musical protagonizado por Jonathan Pryce, Antonio Banderas y Madonna. Se filmó en una parte importante en la Argentina en los años 90 y se estrenó en 1996. Aunque ganó tres Globos de Oro (Mejor Película, Mejor Actriz y Mejor Canción) no tuvo en nuestro país buena repercusión ni demasiado público.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 404 9/5/11 3:04 PM

generacional que realmente logra superarlo. Gamerro usa lo mítico, el humor y la insolencia para imaginar el pasado reciente con una dimensión histórica que no aparece en otras obras. Y en ese sentido, con todas sus diferencias y sus profundas discusiones con la mirada de Asís, es el primero de su generación que logra hacer lo mismo que él: tender un puente en lugar de un abismo.

Sin embargo no es el cinismo la entonación predominante en *La aventura…*, y eso lo diferencia radicalmente de Asís. Es que en Gamerro la risa se detiene en un punto preciso y se congela en la boca: no hay crítica ni burla que impida al narrador estar de un lado pero no del otro, y esto se manifiesta en algo bien simple: cuando llega el extremo enfrentamiento de obreros y guerrilla con la represión. Pese a todo el imaginario belicista y militarista de los Montoneros (que la escritura viene parodiando), el ejército masacra sin piedad. Y en la sanguinaria masacre no hay humor paródico alguno. La obra de Gamerro suele encontrar súbita seriedad en momentos clave donde está en juego brutal la lucha de clases.

Otra novela que trabaja con la remitificación insolente del mito es *Museo de la revolución*, de Martín Kohan, un texto que se permite jugar con las ideas que conmocionaron el siglo XX: Marx, Lenin, Trotski, los escritos fundacionales, los grandes clásicos de la izquierda. El libro tiene largos capítulos donde se analizan estos discursos. Pero no se los profundiza leyendo sus reverberaciones connotativas (como intento yo en estas páginas con las obras literarias) sino que se describen sus procedimientos retóricos con una minuciosidad obsesiva necesariamente irónica, porque si de algo se jactaban aquellos textos era de mantener una relación muy potente con la materialidad no semiótica, y si algún efecto producen estos análisis que los desmenuzan es volverlos semiosis pura, como si nunca hubieran sido capaces de producir algún otro efecto que la retórica, de establecer un contacto con la dimensión brutalmente material.

Claro que no fue así. *Museo de la revolución* juega a ignorar que estos textos fueron mechas de pólvora encendida en la lucha de clases del siglo XX. Así expresa el quiebre de transmisión, la imposibilidad de restituir la dimensión histórica, la relación de esta materialidad sígnica con el entorno no sígnico con el que interactuaron, así los manosea, los degrada y los cuestiona, al mismo tiempo que los homenajea. Pero nada de esto se hace livianamente o con burla festiva. Si bien no se vislumbra sentido hoy en la utilidad de luchar, parece decir *Museo…*, esto no es un alivio, esto confronta con la angustia. Lo cual no supone nostalgia porque todo tiempo pasado fue mejor y los jóvenes de los años 70, las ideas de los 70, la maravilla perdida.[11]

[11] Tiempo después de escribir este análisis leí un excelente trabajo de mi alumno Facundo Gómez que dialoga con él, sin conocerlo, con extrema riqueza: «*Museo de la revolución* de Martín Kohan: textos, voces y cuerpos contra la paz conceptual de los museos», mímeo, 2011, Trabajo para mi seminario "Política, literatura y narrativa actual: un marco teórico y algunas hipótesis», Filosofía y Letras (UBA).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 405 9/5/11 3:04 PM

No fue mejor. La novela cuenta tres historias paralelas. Una transcurre en el final de los años 90, en pleno menemismo: un joven viaja a México y se entrevista, por trabajo, con una argentina exiliada que tiene en su poder el cuaderno que escribía un guerrillero desaparecido. Las otras dos historias las cuenta esta mujer, una seductora que hechiza con palabras al muchacho argentino y también al lector, todos quedamos atrapados en sus relatos. Dado que ella es protagonista y narradora de la historia ante el hombre mucho más joven, ¿podemos leer que se supera el quiebre de la transmisión? Todo lo contrario, *Museo…* es el relato de una transmisión imposible. Ella cuenta sobre Tesare, el combatiente desaparecido dueño del cuaderno; en su relato se cruzan la militancia y el encuentro sexual que tienen. Y lo otro que cuenta no es exactamente una historia: ella lee al protagonista, en voz alta, el cuaderno que dejó Tesare, donde desarrolla análisis extemporáneos, históricamente inverosímiles, de Marx, Lenin y Trotski. Sus notas son rarísimas en un militante de los años 70: la picardía zumbona con que resaltan la retórica afirmativa de fe, confianza plena, conmovedora entrega a construir un futuro en el que se cree ciegamente condicen poco con la mirada que tenían los militantes. En sus escritos, Tesare juega con los discursos de Marx, Lenin y Trotski con distancia y alguna insolencia, también con ternura. La posibilidad misma de semejante tercer «relato» (estas lecturas de los padres de la teoría de la revolución de clase) connota, por omisión, una presuposición compartida en la postdictadura: el protagonista que va a México, la seductora exiliada de otra generación y los lectores sabemos cómo terminó la lucha, eso permite leer la inverosímil lectura que el guerrillero Tesare hace de Marx, Lenin o Trotski como algo dolorosamente creíble, y sonreír amargamente.

Al mismo tiempo, *Museo de la revolución* despliega un enigma sobre el pasado de Tesare en paralelo a la relación entre la exiliada y el muchacho argentino, que cada vez se vuelve más erótica. La solución del enigma es previsible, ése no es el lado fuerte del libro, pero sí su inteligencia para observar (en esa resolución en la que la traición contrarrevolucionaria es lo único victorioso) hasta qué punto la corrupción del presente se nutre de los secretos no admitidos de la derrota del pasado. El mundo que vivimos está arruinado por el silencio ante las tareas incumplidas, las traiciones y los errores del ayer. Arruinado pero también habitado, porque el «museo de la revolución» no es, entonces, donde descansa lo cumplido, lo que ya no tiene razón presente de ser, sino una exhibición de llagas en un mundo en el que ganó el otro bando y los entregadores y torturadores se pasean impunemente, incluso se dan el lujo de observar atentamente las vitrinas del Museo.

En ese sentido, *Museo de la revolución* puede ser leído como un chiste de humor negro sobre el pasado al que no se puede llegar, una opción más para manosear sus mitos. Es interesante el efecto de lectura que produce el título a quienes creímos, en la década del 70, que la revolución estaba a la vuelta de la esquina. Revolución significa lo opuesto de museo, palabra que

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 406 9/5/11 3:04 PM

remite al pasado, al lugar donde lo que es definitivamente historia se guarda quieto para observar como reliquia. Revolución, en cambio, es puro movimiento, transformación. O por lo menos ésos eran sus significados evidentes antes de que la derrota arrojara sus íconos a las galerías polvorientas del museo. Kohan, escritor de la primera generación de postdictadura (era un niño cuando tantos estábamos seguros de que la revolución advendría), no llegó a experimentar como propia la confianza en la revolución. Al contrario, pasó su infancia y parte de su adolescencia bajo el terrorismo de Estado. Si lo único que captara de la revolución fuera lo museístico, su novela se limitaría a festejar el *statu quo* sin crítica. Pero capta que lo que allí se exhibe no sangra sólo en la memoria sino en el presente desnudo, y que esa sangre le atañe a su personaje joven como si fuera suya; es la misma que lo enfurece de rabia y de deseo cuando se acuesta con la traidora y vuelve a confirmar que entre ellos no hay puente posible.

En esta panorámica enumeración de algunas obras del corpus que intentan una relación con el ayer representándolo como mito incomprensible, debemos detenernos en otra novela de Gamerro, *El sueño del Señor Juez*, que no retoma algo que se ha vuelto un mito sino que inventa uno del pasado lejano para que se vuelva un linaje subversivo del presente. Una festiva acción carnavalesca con que los oprimidos se burlaron del poder a fines del siglo XIX sería la efemérides de fundación del pueblo de Malihuel y seguiría siendo recordada, casi inconscientemente, en cada aniversario, por una memoria indomable de resistencia y celebración orgiástica. En ese sentido, la pulsión de la novela es fuertemente utópica, pero esto no la sumerge en la estética típica del compromiso político de los años 60/70 porque el enfoque sigue siendo disparatado, jocoso, agujereado en su realismo. *El sueño…* comparte el espíritu socarrón de su tiempo, incluso si está generado por una pulsión utópica.

El sueño del Señor Juez transcurre en 1877, momento previo al final de las campañas al desierto. Sus personajes son los pobres, pero no los «trabajadores» (opción que probablemente hubiera elegido la generación de militancia) sino los «lúmpenes», es decir, el tipo de pobres que mientras escribo son mayoría en el país: los excluidos del sistema. Los protagonistas de la novela son la raleada indiada sobreviviente a las masacres, la soldadesca desposeída, desgastada por las guerras, sumergida en la barbarie. Construye así una leyenda tan fantástica y disparatada como política. El Señor Juez se duerme y tiene sueños, y los usa como evidencia para su accionar represivo-judicial: son los arbitrarios sueños del poder, sueños que encarcelan, torturan y matan a los pobres. Sus pesadillas oníricas se vuelven demasiado reales en el cuerpo de los sometidos. Entonces, lejos de la seriedad con que nos acostumbró el «compromiso» realista a condenar los sueños del poder, la novela retoma lúdicamente el horizonte de la transformación social: *juega* a cumplirle los sueños al Juez. Y ríe de su juego con risa terrible cuando es la escritura la que le cumple los sueños, pero con las risotadas subversivas del carnaval cuando las víctimas toman en sus manos el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 407 9/5/11 3:04 PM

disparate y se defienden. Con cada carcajada, *El sueño…* propone otra política de la memoria que se acerca más a la carcajada que atribuye Mijaíl Bajtín a la escena carnavalesca: la que festeja que entre todos han conseguido perder el miedo al poder, riéndose de él.

El sueño del Señor Juez continúa *Las Islas* hacia el pasado: se cuenta ahí el origen del pueblo de Malihuel, donde el *hacker* ex combatiente de Malvinas y la desaparecida militante que tendrá hijas con su torturador pasarán su infancia en la década del 60, y a donde volverá Felipe Félix en la tercera novela de Gamerro, *El secreto y las voces*. *El sueño…* relata la fundación de Malihuel, la cual tiene para el poderoso muy distinto sentido que para sus desharrapados habitantes. Hay dos fundaciones de Malihuel: la que se produce por el ridículo sueño de grandeza del despiadado Señor Juez, y la que hacen los pobres, cuando se hartan de sus abusos oníricos y se complotan para drogarlo y castigarlo escenificándole su pesadilla. Esa efemérides queda en la memoria popular como la verdadera fundación y se conmemora en el futuro con un carnaval poco tolerado por las autoridades. A la memoria perdida o presente de Malihuel se retornará desde otro lado en *El secreto y las voces*, ahora en un presente donde los lazos con el pasado están rotos (porque están rotos antes que nada con el pasado reciente de la dictadura militar) y será tarea del investigador Felipe Félix reanudarlos.

Encontramos acá otra concepción de la novela histórica: una construcción fantástica y lúdica del pasado que sin embargo poco tiene que ver con las novelas despolitizadas que trataban la antigüedad o el pasado argentino como exotismo lejano (*Ema la cautiva*, *La liebre* o *Parménides*, de Aira, *La perla del emperador*, de Guebel, etc.). La novela histórica que tiende a escribir la NNA es diferente también de la que hacemos hoy algunos escritores de la generación de militancia. Incluso si coincidimos en la mirada política y no renunciamos al humor, nuestras obras observan con seriedad o lirismo, gestos menos frecuentes en la nueva novela.

La novela histórica denuncia, por un lado; es decir, hace saber que lo que existe proviene de un horror previo, la actual injusticia viene de lejos; por el otro, puede al mismo tiempo esbozar un gesto utópico reparador hacia el pasado: imaginar lo que podría o debería haber ocurrido, una tradición revulsiva de la cual agarrarse, incluso si no existió.[12] Esto hace *El sueño del Señor Juez*: Malihuel es un espacio utópico y distópico a la vez en el que pasado, presente y futuro adquieren esa continuidad que los escritores de la NNA raramente logran conseguir.

[12] Drucaroff, Elsa. «Prólogo. El sueño de un pasado necesario», en Gamerro, Carlos. *El sueño del Señor Juez*, Buenos Aires, Página/12 literatura fantástica y ciencia ficción, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 408 9/5/11 3:04 PM

Hijos míticos de la hybris *pasada*

Thisbe
Me contentaré con escribir
por las grietas
que otros poetas
Grandes
mucho más grandes que Yo
me han dejado.
Por las grietas
las fisuras incompletas
como Thisbe,
de los cimientos de esta casa que se derrumba,
sobre las sobras no queridas
por otros poetas
las migajas del banquete
de este cielo incandescente
de este sonido escondido
oculto de los padres
a medianoche
un cielo de dioses,
bóveda de héroes,
otra vez pero
diferente.

Leonor Silvestri (1976),
Felicidades también (18 poetas) (2005)

Las Islas de Gamerro, y *La batalla del calentamiento*, de Marcelo Figueras, son dos novelas de ambicioso y logrado proyecto que apelan a la misma estructura mítica, típica de la tragedia griega: la descendencia de los torturados por razones políticas nace marcada por la transgresión, el exceso (la *hybris*) de una unión sexual tabú. Como Edipo, Antígona, Fedra y tantos personajes que llegan al mundo condenados a sufrir las pasiones de sus antepasados, las nenas Down de *Las Islas* y Miranda, la niña con poderes parapsicológicos de *La batalla del calentamiento*, están inevitablemente signadas por el horror secreto que las ha engendrado. Las tres son hijas de desaparecidas durante la dictadura que fueron violadas por su torturador, quien en ambos libros habita un poco como fantasma, otro como peligro ambiguo e inminente y hasta como objeto de deseo durante el cautiverio, retrotrayendo a las dos madres a un pasado siniestro y casi culpable que sólo querrían olvidar.

Llama la atención que las figuras de las hijas condensen simultáneamente las pulsiones utópica y distópica. Distópica, porque sus cuerpitos y mentes están afectados por la culpa previa: si los personajes de la tragedia griega nacieron condenados a un destino excesivo y transgresor que no podrán cambiar, ellas

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 409 9/5/11 3:04 PM

traen desde su origen una dolencia, una afección (las nenas Down) o un poder inmanejable (Miranda) que delata su linaje vergonzoso y terrible. Utópicas, porque las dos novelas parecen apostar precisamente a esa marca como un modo posible (¿el único?) de volver a construir futuro.

Y en ese sentido, no es casual que sean todas niñas, y no niños. Si algo trajo el auge de las teorías feministas en la postmodernidad, es la sensibilidad para observar potencia utópica en la mitad de la humanidad que encarna *la diferencia*. Ante la pesadilla que ha construido la cultura fálica patriarcal, el imaginario del Orden de Géneros suele acudir a figuras femeninas que connotan un futuro diferente, un camino social que podría salvarnos del fracaso. Como muestran tantos relatos cinematográficos, si hoy hubiera que imaginar a un «salvador», probablemente éste sería mujer (el cine y la literatura de ciencia ficción tienen a la teniente Ripley, de la saga de *Alien*, a Sarah Connor de *Terminator* o a la embarazada y luego madre que detiene una masacre haciendo escuchar el llanto de su hijo, en *Hijos del hombre*).[13]

En las dos novelas que examinamos, amar y asumir a las hijas parece ser indispensable para romper el tabú, mirar el pasado traumático, encarar la derrota con los ojos abiertos y no con discursos cristalizados y quejosos. La realidad grotesca y hasta risible (pero tierna y bondadosa) de las mellizas de Gamerro o la potencia curativa de Miranda (que no casualmente tiene nombre de hada shakespeariana) pueden leerse como alegorías que apuntan a un modo posible de empezar a marchar hacia adelante. Una política de la memoria que quita el acento de la queja y la deuda impagable y acepta el inevitable daño del presente como única posibilidad de construir futuro. Si ese daño también se ha hecho carne en las hijas, los textos lo encaran incluso como ventaja: porque las nenas son así, el padre torturador las desprecia y no las enferma con su amor espantoso; porque su madre fue violada y torturada, Miranda tiene poderes sobrenaturales. Las madres aman, comprenden a las hijas de nuestra Historia y al hacerlo reparan en los dañados lo que en ellos ya no se puede reparar.

Es como si se dijera: ésta es la Argentina que hay, la que adviene, y a ella haremos crecer, de su tragedia nos valdremos. Como si Edipo, Fedra o Antígona encararan el peso con que nacieron como algo que puede ser mucho mejor que una trampa, repetición, continuidad de lo mismo. Tal vez por eso estos personajes utópicos rompen con la mismidad: son mujeres, la diferencia.

[13] La serie de *Alien* está protagonizada en su totalidad por Sigourney Weaver y la integran cuatro films: *Alien. El octavo pasajero* (estrenada en 1979 y dirigida por Ridley Scott), *Aliens. El regreso* (1986, James Cameron), *Alien 3* (1992, David Fincher) y *Alien. Resurrection* (1997, Jean Pierre Jeunet). *Terminator* nace al cine en 1984, dirigida por James Cameron y protagonizada por Arnold Schwarzenegger, Michael Biehn y Linda Hamilton en el rol de Sarah. *Hijos del hombre* (Alfonso Cuarón, 2006) es un film británico basado en la novela de P. D. James *The children of men*, protagonizado por Clive Owen, Julianne Moore, Michael Caine y Clare-Hope Ashitey.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 410 9/5/11 3:04 PM

En la metáfora de Gamerro las niñas Down saben cantar el Himno Nacional, especialmente la parte que dice «Oh juremos con gloria morir», y su madre, que se llama Gloria, comenta risueña que es la que más les gusta. La imagen es bizarra, su humor es oscuro. En general, las figuras de estas niñas concitan con mayor tensión lo distópico y lo utópico. La de Figueras es más romántica, los poderes curativos de Miranda son armónicos. Sin embargo, la tensión valorativa que le falta a Miranda está plasmada en su madre: mientras que Gloria, mamá de las mellizas Down, asume con amor y orgullo a sus feas hijas retardadas, Patricia, protagonista de *La batalla del calentamiento*, oculta a su niña, sólo puede leer en su don su propia derrota, que la atravesó subjetiva y corporalmente hasta hacerla parir. Y por eso Miranda no sabe quién es ni cómo nació, y por eso todo el pasado, para ella, como para tantos personajes de la NNA, es oscuridad y enigma. Y entonces la odisea hasta recuperar la verdad es lo único que merece poner la historia en marcha.

Por el camino íntimo, hacia la historia pública

Cuando se pasó la inocencia y el camino de los sueños
fue desmalezado, nunca más la navidad tuvo ese brillo.
Me acuerdo que cierta noche unos extraños
pusieron sobre el pino una ristra de petardos.
Y yo que lo miraba fijamente por la ventana
del cuarto donde dormía vi cómo el fuego consumía los adornos:
[…]
A la mañana siguiente fuimos a ver
cómo había quedado nuestro árbol.
Estaban derretidas todas las guirnaldas y las figuras
de plástico. Y en el pasto las bolas de colores
habían dejado un polvo fino como de vidrio, sobre el que lloramos.

Francisco Garamona (1976), «Alrededor de un pino» (2009)

En la NNA las conexiones entre la intimidad familiar y el afuera suelen hablar de decepción o catástrofe. Sin embargo dos novelas de jóvenes casi de la misma edad, en plena veintena, aparecen en 2003 y señalan otro modo de reparar el quiebre de la transmisión generacional: trabajar lo íntimo, lo entrañable, la propia historia como el puente para llegar a eso que el país les ha quitado: un pasado imaginable, comprensible. Se trata de la ya mencionada *Una vez Argentina*, de Neuman, y de *Gaijín*, de Maximiliano Matayoshi.[14]

Maximiliano Matayoshi publica *Gaijín* (significa extranjero, en japonés) con veinticuatro años. La novela relata en primera persona la historia de un

[14] Matayoshi, Maximiliano. *Gaijín*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 411 9/5/11 3:04 PM

adolescente que, terminada la Segunda Guerra Mundial, hambreado y con todo horizonte cerrado por la derrota de Japón, se separa de su familia para emigrar a la Argentina. La dedicatoria del libro («A mi viejo, que la vivió, y a Ariadna, que supo mostrarme el camino») deja saber que el texto está impulsado por aprendizajes profundamente personales: la transmisión del padre inmigrante del autor y una mujer, seguramente amada. Con un lenguaje extraordinariamente sobrio, en tono bajo y neutro, casi sin usar adjetivos, Matayoshi despliega una peripecia sumamente interesante que aúna solidaridad, amor, amistad, fuerza, voluntad y decisión. Pero ninguna de estas palabras se pronuncia, las cosas ocurren, no se titulan; el relato es pudoroso, no se permite lirismo o intensidad. Matayoshi narra con maestría las cumbres de icebergs sumergidos. Es extraño el contraste entre esta historia edificante (aunque no idealizante ni «rosa»), que también apela a la emoción, y el lenguaje cuidadosamente contenido que evoca cierta narrativa norteamericana despojada y oscura, a escritores como Cheever, Carver o Goyen, quienes, sin embargo, nunca contarían algo así.

Gaijín habla de la derrota, la extranjería y el exilio, pero también de valores que en el país del joven escritor (argentino de primera generación nacido en los años 70) han perdido vigencia: el trabajo, la autodisciplina y la honestidad. La pregunta se impone: ¿por qué un prisionero de la torre elige escribir esto? Aunque su lenguaje literario señale lecturas propias de su generación (definitivamente influida por cierta narrativa norteamericana) y en ese sentido lo inserte en su presente, ni la temática ni la confianza en el triunfo de los buenos sentimientos y la honestidad son frecuentes en la NNA. *Gaijín* es una excepción, un libro inteligente que no apuesta al sarcasmo, al cinismo, al escepticismo o al humor negro.

Sin embargo, también se puede leer en clave política: la novela busca a la Historia a través de la historia íntima. El hijo elige dar voz a su padre, volverlo un yo ficcional que cuenta su emigración, y así busca definir su propio lugar en la torre que lo aprisiona. Pero lo persigue a su modo:

Uno de los hallazgos de *Gaijín* es que no menciona nunca el entorno político, aunque éste dispara toda la trama. Reponemos que la novela comienza en Japón, al final de la Segunda Guerra Mundial, por los nombres de los personajes, porque se habla de «soldados americanos», porque hay hambre y miseria y porque el protagonista, un adolescente, juega con municiones que encuentra tiradas. Sabemos que él llega a la Argentina durante el peronismo por nuestro conocimiento histórico y porque sólo una vez en el libro se escribe el nombre «Eva Perón». El narrador no hace otra precisión para contar su historia, que en definitiva es la historia de cómo se hace argentino. Es como si informar sobre la política pública no importara, como si de todo ese ayer, lo que realmente significara fueran los *valores* de los personajes, sus sentimientos y conductas, algo que se explica si se piensa en un autor textual que no es el narrador, no es el niño japonés que llega a la Argentina después de la guerra sino alguien que a comienzos del siglo XXI, apenas terminada la

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 412 9/5/11 3:04 PM

noche menemista, decide darle la voz y elige cuánto y cómo habla. Maximiliano Matayoshi escribe una novela que da decidida y silenciosamente la espalda a los valores del menemismo en el que necesariamente él devino ciudadano, para contar lo que le importa, lo que resiste: su personaje se hace argentino trabajando, y ese personaje no es ficcional, remite a su padre, contiene el secreto de su propio origen.

En ese sentido se puede leer el título, «*gaijín*», en clave del presente: no sólo titula la llegada de un extranjero a estas tierras, también connota que la historia misma es hoy pura extranjería, pura extrañeza. Así, el sustantivo *gaijín*, entrañable porque es la lengua paterna y ajeno, por la radical distancia entre aquel ayer y el hoy, es el hilo que ata la novela a su presente, la línea de sentido por la cual se piensa —en oposición— el entorno en que se escribe.

Para que el hilo ate, debe ser histórico. Ese hilo es el porqué de la escritura. El narrador dice: «Soñé con libros, montañas de libros que formaban un puente que cruzaba el océano».

Un océano que para el narrador inmigrante de mitad del siglo XX es espacio y lo lleva a Japón, pero para Maximiliano Matayoshi es sobre todo tiempo y lo lleva a reconocerse en un origen que también es una ética. Y si se continúa aún más la connotación, se puede decir que el lazo entre la propia situación existencial de Matayoshi y la de su padre no alude solamente a su historia particular. Porque el hijo también crece en un paisaje desolado de derrota argentina, sintiéndose con culpa un sobreviviente como sus coetáneos, construyéndose desde la muerte de otros, teniendo que ser joven cuando le cuentan que los verdaderos jóvenes, los heroicos, ya no están.

En su propia existencia literaria, *Gaijín* contradice la mancha temática que propongo: es la prueba de que la transmisión generacional, en este caso, *no se quebró*. Pero lo que está sano entre el hijo, autor del libro, y el padre, cuya historia lo inspira, sigue roto en sentido amplio, social, entre el joven de la generación de postdictadura y los adultos de la sociedad que habita. Una sociedad de la que, parece decir el libro, mejor no hablemos, donde los adultos carecen en abrumadora mayoría de los valores que pone en juego *Gaijin*.

La novela se muestra ajena a la repulsiva actualidad de 2003 (que, como era de esperar, la ignoró junto con casi todos los libros que menciono en este ensayo); más bien expresa una pulsión utópica, el deseo de explorar un modelo de conducta social diferente.

También *Una vez Argentina* se escribe con pulsión utópica. En su escena final, el narrador se recuerda de niño, cavando un hoyo con su abuelo, fertilizándolo, estirando las raíces de lo que van a plantar.

«¿Cuánto duran estos árboles?» «No te preocupes. Este sauce va a durarnos mucho.»

Así plantan un árbol en esa tierra de extremo sur adonde arribó el bisabuelo escapando, como tantos, de miseria y pogroms apenas comenzado el siglo XX. Buscaba la tierra que prometía, pero el árbol se planta en la tierra que ya

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 413 9/5/11 3:04 PM

nada promete. Los lectores ya hemos leído la novela y sabemos que el sauce quedará acá mientras que el niño desandará el camino y cruzará el océano con sus padres, desencantados por un país sin promesas.

Una vez Argentina también busca y encuentra un puente en el pasado familiar, también es atípica en la escritura de los de postdictadura. A diferencia de *Gaijín* (probablemente porque está escrita por alguien que en 1991, a los catorce años, se fue para seguir su adolescencia en otra sociedad), la novela cuenta lo íntimo sin escatimar los acontecimientos públicos, incluyendo aquéllos de la década del 70, inimaginables para muchos (la militancia, la masacre de Ezeiza del 20 de junio de 1973), que se relatan según testimonios de los propios padres. Como en *Gaijín*, la transmisión no se ha quebrado. Y sin embargo, como se ha visto páginas atrás, el trauma por el genocidio reciente igual marca este libro porque marca al joven también argentino que está escribiendo.

Eso no le impide tender un puente con otros aspectos del pasado, su búsqueda a través de lo íntimo es exitosa. Relata en primera persona cómo se hizo niño y apenas adolescente en la Argentina, y al mismo tiempo reconstruye la historia familiar desde sus tatarabuelos. El diálogo presente-pasado (ahora España-«una vez» Argentina) es también lingüístico. La escritura maneja un cuidadoso «bilingüismo»: el narrador habla siempre en «español»; los personajes argentinos o él cuando «una vez» estaba allá, en «porteño». El encuentro no es sólo entre tiempo-lugar de la enunciación y tiempos-lugares de los enunciados, también es entre culturas.

El escritor casi niño se prepara para el futuro que los padres le eligieron y decide negociar, dialogar, no declarar la guerra. No hay otro tiempo-espacio que el que le ha tocado, crecer será para él hacerse cargo de un entorno sociohistórico nuevo e intercambiar con otros en una nueva arena de lenguaje. La memoria no puede ser culpa, parálisis, miedo, regodeo en la tristeza. No puede ser una trampa mortal. Tal vez por eso *Una vez Argentina* será capaz, años después, de tender el puente.

«Memoria futura», escribe Neuman. Ése es el proyecto de *Una vez Argentina*: construir su presente en la memoria del pasado, escribir una ficción que sea la memoria futura. Ficcionalizar la memoria permite un constante diálogo entre el presente de la escritura y lo que se cuenta, entre el adulto narrador en España y el niño adolescente en la Argentina, entre él y sus ancestros. Escribir es el delicioso placer de fisgonear por el agujerito de la cerradura del tiempo:

> Muchas mañanas mi padre viajaba en metro hasta el colegio con mi tía Silvia […] A veces mi padre esperaba a que su hermana traspasase la entrada y entonces se fugaba al bar Querandí. […] Papá, te portas mal y te estoy viendo.

La relación con el pasado es libre. El joven invoca a las generaciones anteriores sin ira ni reverencia; si hay que reclamar, reclama. Y sobre todo incor-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 414 9/5/11 3:04 PM

pora a la vida de ellos, de los recordados, todos esos afectos que le suscitan, para adueñarse del pasado que se incorpora en él sintiendo y juzgando. Así le dice a un ancestro que la complicidad que siente con él cuando lo recuerda «merece, creo, ser parte de tu vida».

Contar desde el futuro es volverse parte de la vida del pasado. Acá está la utopía del puente (un puente hecho libro, como el de Matayoshi) que atraviese el océano del espacio-tiempo en ambos sentidos (en el de los antepasados de Neuman cuando se instalaron en la Argentina, en el de su bisnieto, cuando se instaló en España, escritura de mano doble, yendo y viniendo entre las dos orillas). Se cumple así en *Una vez Argentina* lo que para esta generación es un milagro: hubo *transmisión* y por eso hubo *debate*.[15] Probablemente escribir este libro íntimo haya preparado al autor para producir luego otro libro atípico en el corpus, el *El viajero del siglo*, también tejido en los puentes entre pasado y futuro.

Si me interesa la literatura que se escribe en la Argentina desde el desamparo de la memoria falsa es porque en vez de llenar el vacío con el recitado de lo políticamente correcto denuncia el desconcierto. Pero también me interesa que una obra también argentina, construida desde la pertenencia nacional doble, fronteriza, tenga la potencia para tender un puente. *Una vez Argentina* ejerce su derecho a reformular con ojos generacionales el pasado y así ofrece una certeza rara para la NNA: en sus páginas, la Argentina sí *fue una vez. Una vez* su historia no fue fantasma, intemperie ni absurdo.

[15] Para una lectura más detallada de la novela, véase Drucaroff, Elsa. «*Una vez Argentina* (Andrés Neuman)», *Los Asesinos Tímidos*, nº 7, Buenos Aires, mayo 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 415 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 11

Todo es lenguaje (y por eso desolación)

Pensó: no tiene que creerme, Lani, si estoy usando a la palabra para contarle que la palabra es una estafa, una farsa, un círculo vicioso de sentido que nos vuelve animales reprimidos; esa forma llena de sentido nos separa de la naturaleza, nos impide conocer verdaderamente, nos enceguece dándonos conciencia. ¿Qué hay, entonces, detrás de las palabras? Nada. Las palabras son un barniz. Y la muerte sería un Desierto sin Bordes. Qué manera, Lani, de decirme que estoy acabado, borrado, sin atributos. Estamos fritos, pero no tanto, sabe, Lani, y usted me lo acaba de demostrar. La palabra nos puede porque somos palabra.

Hernán Ronsino (1975), «Lasteralma»[1]

Dos manchas temáticas contradictorias deben sin embargo pensarse juntas: que nada existe fuera del lenguaje y que, no obstante, nuestro cuerpo es lo único de lo que podemos estar seguros. Lo primero suele aparecer teñido por decepción y angustia: como no se puede conocer lo real por sí mismo, estamos atrapados en el signo y en definitiva sólo eso existe, es imposible que los signos toquen las cosas, que nosotros las conozcamos. Lo segundo es un aferrarse a lo contrario: el cuerpo, lo que el cuerpo siente y percibe. Porque si bien no podemos confiar en qué es lo que vemos y tocamos, atrapados en el signo, las pulsiones imposibles de eludir que provienen del cuerpo (eso que, por colonizado y significado que esté, insiste innegable como dolor, goce, urgencia) terminan siendo la única verdad. Es cierto que esas pulsiones no son naturaleza pura pero lo cultural, lo semiótico, no logra terminar de manejarlas. De ahí vienen las certezas, de ahí el único placer y también el infierno. Una mancha temática apunta a «todo es lenguaje, y por eso lábil, desolador». La otra dice «lo único que realmente existe, la única materialidad cierta es mi cuerpo». Parece opuesto y sin embargo no lo es.

[1] Relato incluido en Ronsino, Hernán. *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires, Libris, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 416 9/5/11 3:04 PM

Lo que existe está organizado, manipulado, construido con lenguaje; entonces, ¿existe? En todo caso, mi cuerpo registra cosas. Puedo no entender por qué, no tener palabras para nombrar todo lo que le pasa, puedo percibir que es sensible a la semiosis, que reacciona a ella, pero en definitiva su materia viva se impone. Ahí hay un real menos sospechable que los signos. Sobre todo para quien le tocó crecer y ser joven en una sociedad de medios de comunicación masiva con poder casi omnímodo, red inextricable de discursos enrarecidos, desarrollo de comunicaciones de signos nunca antes imaginado.

Mancha temática: Todo es lenguaje. Obsesivo diálogo con los medios masivos

Este cadáver, que usted está viendo, fue reportado por una vecina del barrio de Balvanera, la Señora Lita, ayer a las 13:41. Escuchemos su testimonio:

Mire señor Enrique, éste es el cuarto cadáver que yo reporto en mi vida, no soy ninguna nooby, y la verdad que nunca me había puesto tan mal con ninguno de los anteriores, pero éste me impresionó: sangre por todos lados, la ropa toda manchada, la vereda un desastre, todo el cuello marcado de violeta, la cara cortajeada, un verdadero horror. Hasta pensé en dejarlo ahí de la impresión que me dio, y que lo recoja otro, pero justo estaba en la vereda de nuestra casa y además, le soy sincera, los $100 nos hacen mucha falta, como a todos.

El cadáver corresponde a XXX y, según el informe de nuestro corresponsal forense, antes de ser violado y matado fue: tajeado sufrió sucesivos piquetes de ojo mordeduras de pezón grafiteado con navaja eyaculado en la fosa nasal derecha.

Bruno Petroni (1984), «Cambalache»

Que los medios masivos construyan la percepción que se tiene del mundo resulta básicamente deleznable y tramposo para los prisioneros de la torre. La seguridad de que el lenguaje es una materialidad conformadora es para ellos, más que una novedad, el piso naturalizado de sus presuposiciones. El detalle es que, a diferencia de las generaciones anteriores, los de postdictadura no se enteraron de estas presuposiciones porque las leyeron en teorías turbulentas que cuestionaban el fácil aserto izquierdista de que el lenguaje era reflejo de la realidad económica objetiva. Al contrario, educados después del giro lingüístico que afectó a las ciencias sociales, esas teorías formaron parte apenas de las obviedades que rodearon su formación durante la única democracia que conocen: la de la derrota.

Esta certeza postmoderna: que la semiosis es mundo; este saber que casi todos los nuevos escritores conocen porque lo estudiaron o intuyen porque

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 417 9/5/11 3:04 PM

simplemente lo respiran no es, en los escritores que a mi juicio interesan, más que una obviedad dolorosa, la confirmación de una derrota.
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.[2]

En una Argentina donde el alfonsinismo primero y el menemismo después convencieron a todos de que ninguna palabra quería decir realmente algo, porque lo que se dijera no era capaz de producir algún efecto, de comprometer a quien lo pronunciaba, de operar sobre las cosas, los signos perdieron su potencia performativa (su capacidad de hacer cosas en lo real), los significantes se vaciaron de significado, se disolvió la confianza en la posibilidad de *acción* de las palabras. Durante el menemismo los diarios ganaban dinero publicando denuncias de corrupción, evidencias escandalosas sobre los delitos de los dirigentes, la sensación era que se denunciara lo que se denunciara, nada ocurría. No faltaban libertad de prensa ni medios interesados en lanzar discursos, ni políticos que hablaban de su compromiso con la honestidad y periódicamente convencían a quienes no se sentían menemistas con denuncias y promesas hasta que los decepcionaban. Lo que faltaba era valor performativo de todo lo que se pronunciaba, voluntades dispuestas a que las palabras públicas actuaran, entablaran una relación consistente con el mundo. Junto con el giro lingüístico, campeaba la certeza de que todo era signo pero también de que los signos eran una estafa.

La melancólica certeza de la impotencia de la palabra coexiste, en la literatura de las generaciones de postdictadura, con otra igualmente melancólica pero opuesta: el poder performativo de la palabra de los medios de comunicación. A diferencia del poder de la palabra de cada persona que escribe literatura, el de los medios no es inane, construye una realidad compacta. Es decir: existe la firme convicción de que las palabras son lo único que hay y por eso no pueden cambiar el mundo, porque no llegan a él ni lo afectan… a menos que sean las de los poderosos.

Cuando trabajé la mancha de lo fantasmal escribí que la mayor parte de esta narrativa construye mundos cuya ontología misma está puesta en jaque. Esta afirmación también puede ponerse en relación con «todo es lenguaje» y con algo más amplio que la coyuntura argentina: creer que sólo hay palabras no es tranquilizador, ni mucho menos. Lo fantasmal no evoca solamente al trauma de los desaparecidos (al Orden de Clases), también apunta a algo del Orden de Géneros presente en la literatura: la desolación por haber sido arrancados del orden simbólico de la madre, como diría Muraro, habitar el «orfanato de la razón» y haber perdido vínculo con las cosas.

[2] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 418 9/5/11 3:04 PM

Claro que esa sensación se incrementa cuando la experiencia real, de no semiosis-semiosis, pasa por haber crecido en un entorno político en el que se puede decir cualquier cosa mientras se hace cualquier otra, en el que la palabra es, por un lado, inocua, y, por el otro, todopoderosa.

O sea que la desazón es completa: todo es lenguaje y por eso lábil, fantasmal, semiosis sin apoyo en no semiosis, materialidad de la que es lúcido desconfiar radicalmente. Pero cuando esos fantasmas se construyen desde el poder, el efecto es avasallador. No es que esta literatura crea que las construcciones discursivas de los medios de comunicación *sí* tocan lo real o *sí* tienen otra consistencia; al contrario, tiene radical conciencia de que eso es procedimiento, artificio y manipulación. Pero contra aquella palabra constructora, totalitaria, los escritores de las nuevas generaciones son pobres «civiles» condenados al otro lado del televisor o los diarios, incluso si alguna vez logran hablar ahí, en un programa de cable que no interesa a casi nadie donde hay sofás, mesas y gente seria que ensaya palabras y palabras.

Los relatos de la NNA desconfían de la verdad de cualquier palabra, la de los medios y la propia. Pero sí creen en la omnipotencia de los medios y la impotencia de su voz porque eso es lo que se desprende de su experiencia.

Por eso la relación de la NNA con los medios dista mucho del simple repudio o de la indiferencia. En la narrativa de la generación de militancia, e incluso en la anterior, era hegemónico ignorar los medios como material de las ficciones o, si no, simplemente denunciarlos como fuente de mentiras o generadores de estupidez (Arlt hablaba de «las pavadas del cine», por ejemplo). En general es difícil encontrar tematizaciones de la televisión en la narrativa y la poesía de los años 60 y 70 salvo, cuando hay, para descalificarla. Pese a la penetración que ésta tenía en la vida cotidiana integra menos fácilmente el imaginario literario. Es cierto que un escritor como Manuel Puig desobedece esta tendencia y deja que la industria cultural penetre sus obras para entablar una relación dialógica, pero precisamente por eso se lo acusa de frívolo, tendrían que pasar algunas décadas para que se pudiera leer la riqueza de ese diálogo.

Las generaciones de postdictadura en cambio están obsesionadas por los medios y mantienen en general una actitud profundamente crítica pero respetuosa porque buscan dialogar críticamente, entenderlos:

> Que los medios masivos irrumpan 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

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 419 9/5/11 3:04 PM

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 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.

Ya vimos la importancia que tiene el mundo de la televisión en la obra de Lucía Puenzo. 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 Pedro 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.[3]

«Magalí», extraño y poderoso cuento de Gustavo Nielsen, comienza con una escena íntima escrita de tal modo que también transcurre, sin embargo, entreverada con una escena pública brutalmente no semiótica (una guerra) pero puramente semiótica (imagen de TV, radical construcción mediática):

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 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.[4]

[3] Drucaroff, Elsa. «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», *op. cit.* Mairal, Pedro. *Hoy temprano*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001. Keizman, Betina, *Zaira y el profesor*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

[4] Nielsen, Gustavo. «Magalí», en su: *Playa quemada*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 420 9/5/11 3:04 PM

Así empieza un cuento donde en seguida sabremos que este párrafo no sólo es una separación de pareja entreverada con la industria cultural y la guerra por televisión, el entretejido se da también en un segundo nivel: ese texto es un fragmento de un artículo escrito para el «Gran Diario Argentino» (el cuento nombra a *Clarín* por el irónico eufemismo); al narrador protagonista el diario le encargó un relato erótico, él envía esto y le explican que no se lo van a pagar porque no cumple el requisito. En «Fantasmas en carne viva» escribí:

> 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.

¿Qué intento decir cuando me refiero a un nuevo tipo de diálogo con los medios? Por ejemplo, que si en Roberto Arlt los folletines y el cine eran «pavadas» que sólo traían estupidez a los cerebros, o si en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, o en «El fin de lo mismo», de Marcelo Cohen, los medios masivos son el espacio de las mentiras con las que manipula o hipnotiza el poder,[5] en muchas obras de las generaciones de postdictadura cumplen esta función pero a medias, siempre de un modo ambiguo, porque además se vuelven portadores de cierta *verdad* para sus personajes o para la escritura y más que ser pasivamente recibidos, se construye con ellos, dialógicamente, una versión propia y compleja cuya imagen podría plasmarse en ese Patriot de USA que intercepta a un misil francés en el aro de la novia que abandona. Es que estos escritores no tienen la misma relación con los medios que la generación anterior, la televisión no es una novedad de su infancia sino la atmósfera en la que entraron al lenguaje, el cine no es sólo una excitante salida nocturna sino el VHS o el DVD o el *link* de Internet o el cable, siempre al alcance de la mano; las noticias no son un programa que va todos los días de 13 a 14 y de 20 a 21 sino el parloteo obsceno de canales específicos que jamás se interrumpe y produce titulares en cuerpo catástrofe con frases como «Sigue lloviendo».

Un ejemplo magnífico de lo que quiero transmitir está en la novela de Alejandro López, *La asesina de Lady Di*, que puede leerse como un diálogo entre dos telespectadores del menemismo. Uno, crítico: el autor; otra, su personaje que, 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

[5] Piglia, Ricardo, *La ciudad ausente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 421 9/5/11 3:04 PM

palabra verdadera haya que entrar en el simulacro mediático). El diálogo entre ambos es implacable pero profundamente respetuoso. 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.

La fan de Ricky Martin que cuenta *La asesina…* no es tonta, no dice «mentiras» ni pavadas; no tiene otra verdad que esa farsa que ella es, su farsa no es farsa, es su ontología, su auténtico ser. Y a su modo, su proyecto existencial se vuelve para su condición social y cultural el único posible, el más inteligente: conseguir un hijo de Ricky Martin es mucho más que un modo de satisfacer un supuesto enamoramiento del ídolo, es un modo fríamente pensado de sobrevivir económicamente toda su vida (tal como hizo su tía al desembarazarse de una figura famosa).

La presencia y el diálogo con los medios masivos es, entonces, una modalidad de la mancha «todo es lenguaje». Aparece como novedosa interpelación crítica porque las generaciones de postdictadura son las primeras que llegaron al mundo cuando la TV blanco y negro e incluso la TV color estaban en todos los hogares argentinos, aun los más humildes. Mirar televisión es para ellos como hablar, aprendieron todo junto. Aparece porque la experiencia de sus escritores no es como la nuestra. Para ellos, lo que digan la televisión o los diarios del sistema *no* importa menos que cientos de miles de personas manifestando en la calle, o de obreros y estudiantes de una ciudad del interior que irrumpen y detienen la producción de un país, derribando un gobierno nacional. Los escritores nuevos no aprendieron que si la TV cubrió el Cordobazo en 1969 fue porque no tuvo otro remedio, aprendieron lo contrario: que la televisión, los diarios y las revistas construyen, pueden armar rebeliones populares, generan lo que informan. Los medios construyeron el *glamour* menemista y también su «enemigo»: la denuncia de escándalos de corrupción que reemplazó el debate político. Ellos construyeron el discurso neoliberal y también las formas del progresismo disidente. Ellos construyeron, durante el conflicto campero, la descalificación golpista de un gobierno democrático o fabrican el terror y el odio a los pobres ante el crecimiento de la delincuencia, exagerándola como un asolar demoníaco de bestialidad y sangre.[6]

[6] Dejo intactas estas líneas, escritas antes de que las multitudes que participaron en los festejos del Bicentenario o que acudieron a despedir a Néstor Kirchner obligaran a los medios masivos a recordar que las cosas pueden ocurrir pese a ellos y pusieran en cuestión su onmipotencia, ante el entusiasmo y el asombro de las nuevas vanguardias generacionales.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 422 9/5/11 3:04 PM

Los que se arrodillan ante el lenguaje

Todo es lenguas.
Significado.
Un prodigio malentendido
torrente babilonio
no comunitario
en la sangre del cuerpo mayor.
Nada dice, nada describe,
nada habla, nadie vive.
Todo lenguas.

Julián López (1965), *Bienamado* (2004)

Por supuesto que el poder de los medios no es realmente omnímodo, hay que recuperarlo en la ronda semiosis-no semiosis, en la constante interrelación cosas-palabras y tiene, en definitiva, límites. Pero quienes crecieron contemplando la derrota de la voluntad popular de transformar la realidad y el triunfo del negocio de la comunicación masiva, que la suplanta, no tienen por qué confiar, en principio, en que cientos de miles de personas en movimiento sean capaces de triunfar sobre las versiones que imponen los diarios y la televisión. Su experiencia histórica es que éstos participan incluso en la efemérides fundamental, la del 19 y 20 de diciembre. Sería ceguera escéptica pensar que ese estallido fue únicamente una construcción mediática pero es innegable que también allí hubo protagonismo de la televisión.

El poder metafísico que atribuyen a los medios los escritores prisioneros de la torre es comprensible. Sobre todo en las dos décadas anteriores, perciben que (detenida aparentemente la lucha de clases como actividad política organizada y consciente) estas más que prósperas empresas capitalistas, formidables máquinas de producción de semiosis y mundo, detentan el poder de generar o poner a dormir los combates sociales que consideren convenientes. Sin embargo, la fascinación de la NNA por sus discursos, el modo en que los pone como material mismo de sus textos tiene a veces algo resignado y tranquilizador cuando se refugia en la triste, agachada creencia que permitió a la Academia el giro lingüístico: la imposibilidad de apostar por la palabra como puente con el mundo y los demás.

¿A qué actitudes literarias conduce esta dócil convicción? Algunos simplemente concilian: siguen el programa de César Aira, por ejemplo, y escriben como si darse piedra libre para la inverosimilitud, el abandono de la trama, la inconsistencia psicológica de los personajes, la despreocupada trivialidad supusiera en sí mismo cuestionar algún *statu quo*. O copian otros modelos prestigiosos entre la crítica académica y escriben como si una artificiosa y compleja sintaxis llena de cláusulas subordinadas y sin puntos y aparte, que recuerde el estilo magistral de Juan José Saer, o una que convoque los giros de Borges, o que exhiba referencias

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 423 9/5/11 3:04 PM

explícitas a las teorías semióticas postmodernas (o todo esto junto) alcanzara para justificar una obra. Pero plantear que los artificios lingüísticos son un fin en sí mismo podía ser provocativo en los años 70; *hoy* es estar en la verdad oficial, festejar el mundo tal cual es. Lo interesante de Borges es que su sintaxis se puso al servicio de una exploración filosófica y existencial que dinamitaba saberes aceptados; la potencia de Saer reside en que con sus procedimientos conformó consistencias psicológicas masculinas de gran profundidad, reflexionó sobre la Argentina derrotada, el exilio, nuestra historia y condición nacional (también sobre la imposible relación entre las palabras y las cosas, por supuesto, pero es hora de entender que esa parte de su reflexión es ya lo menos original de su obra, la menos intempestiva, la más esperable para su época).

En una palabra, los escritores que hacen del tejido significante un fin en sí mismo son obedientes; eso sí, a su refinado modo. La gente «normal», «vulgar», «inculta», se arrodilla ante el lenguaje al creer acríticamente lo que dicen los medios de comunicación; ellos también se arrodillan, pero en una versión refinada, distinguida, pletórica de capital simbólico aprendido en aulas y libros de moda. En la democracia de la derrota, la mayoría de los docentes de educación superior viene transmitiendo que todo es únicamente lenguaje y no hay que tomarse nada en serio, salvo ese principio. Y que afirmarlo es prestigioso. Mientras tanto, quienes tienen el saber y el poder de ese secreto comprueban que las campañas políticas y los medios de comunicación no necesitan discursos comprometidos con el mundo para imponerse y triunfar. Frente a esta realidad, las alternativas artísticas suelen ser: o relajarse y desresponsabilizarse (con voluntaria superficialidad, para los epígonos aireanos; con solemnidad y soberbia, para los saerianos, borgeanos, eruditos orfebres del lenguaje); o hacerse cargo del reinado del lenguaje con rabia, dolor, crítica, desolación, usando herramientas y procedimientos de cualquier tipo (realistas pero también aireanos, borgeanos, saerianos, los que sirvan).

Cuando la opción es la segunda, la mancha temática «todo es lenguaje» es una herida que refulge, incluso si se ridiculiza, porque el dolor también puede resolverse en una risa oscura y maligna. Así, relatos como «La pesada valija de Benavídez», de Samanta Schweblin o «Serialismo», de Leandro Ávalos Blacha, también la citada novela *Reality*, de Beatriz Vignoli, son insolentes, bizarras, imprudentes e implícitas reflexiones sobre las teorías a la moda y están construidos en definitiva por esta tensión entre «todo es lenguaje» y «cuerpo como única certeza».[7] En el cuento de Schweblin, un hombrecito que asesinó a su mujer y muestra temblando que guardó su cadáver en una valija es consagrado como un gran artista de vanguardia y su valija, exhibida en una exposición delirante ante lo más atildado del ambiente plástico. En el de Ávalos Blacha, un psicópata

[7] Schweblin, Samanta. «La pesada valija de Benavídez», en su: *El núcleo del disturbio*, *op. cit.* Ávalos Blacha, Leandro. *Serialismo*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 424 9/5/11 3:04 PM

asesino serial tortura mujeres, las asesina y las come junto con su perro, pero luego crea obras de arte con sus huesos y ante el entusiasmo de la crítica hace nacer el «serialismo», una corriente artística que algunos países usan para deshacerse de comunistas, homosexuales y otros elementos molestos. En *Reality* la masacre se estetiza, se filma, se exhibe, se vuelve performance o instalación, arte postmoderno que se pone literalmente al servicio del capital (porque como mencionamos antes, buena parte de los crímenes es el modo en que el patrón tiene para librarse del personal sin indemnizarlo). Estas narraciones proponen el exceso literalmente sangriento de las relaciones entre lenguajes artísticos, cuerpo, riesgos vanguardistas y funciones de la crítica.

En la misma línea de burla a la obsesión de la crítica por el lenguaje y la autorreferencialidad se inscribe *Met el muerto*, de Adrián Haidukowski, un cínico y original *thriller* literario donde la escritura misma es fuente de aventura, enigma y peripecia.[8] Pero a diferencia de las típicas historias del artista que emprende una gran obra incomprendida que se presenta en sí misma como una operación de alto riesgo, trascendente y (no se entiende bien por qué) necesaria, el protagonista de Haidukowski no es un artista profundo y vanguardista que se desgarra adentro de la prisión de signos y se sacrifica en versión neorromántica, obsesionándose por ellos y su imposibilidad de tocar lo real, es apenas un cínico pícaro aprovechado, fanfarrón, machista y homófobo, cuyos fracasos y desventuras producen una inmensa simpatía en los que leen, quienes deseamos que su inmoralidad triunfe a toda costa y olvidamos la trascendencia de la propuesta metaliteraria de la novela. El libro es inmoral en el sentido de que impulsa al lector a olvidar cualquier teorización seria y a desear que al final todo le salga bien al protagonista.

Además de estas miradas irónicas frente a «todo es lenguaje» hay otras opresivas. La semiosis como impotencia propia u omnipotencia del poder se reproduce aun más opresiva (pulsión distópica), o se cuenta su superación (pulsión utópica), pero en todo caso está ahí para intentar hacer algo con el mundo, para fracasar gloriosamente al erigir una obra que grita su verdad. Porque salvo que se hable desde una insensibilidad descomunal, reñida con el acto estético, confirmar que nada tiene sentido no da felicidad, no lleva a sentirse ese *dandy* o niña bonita de la literatura que le gusta leer a Beatriz Sarlo.

Por fortuna los relatos académico-onanistas que rizan el rizo de la semiosis sin más objetivo que ella misma tienden hoy a ser recesivos; suelen estar escritos desde el residual tabú del enfrentamiento y continúan las viejas modas de los escritores Shanghai que comenté en un capítulo anterior. Se apoyan en el miedo, en la llaga de lo que les ocurrió a quienes intentaron que las palabras tocaran de verdad las cosas y que las cosas se aproximaran a lo que decían las palabras. Es como si el poder les advirtiera: «todo es procedimiento, así

[8] Haidukowski, Adrián. *Met el muerto*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 425 9/5/11 3:04 PM

que no se tomen nada en serio, lean su teoría, escriban jueguitos culteranos y siéntanse superiores, y déjenme manipular con procedimientos a la mayoría. Nada quiere decir nada salvo dos cosas: mi voz, que siempre triunfa, y lo que dijeron treinta mil, que me desafiaron. No querrán ustedes que haya más».

«Todo es lenguaje» y la intemperie

Acampé de noche
en las sesenta versiones
de tus poemas
y el eco cifró
la intemperie

Juan Pablo Bertazza (1983),
«Al profeta Daniel» (2010)

La novela de Patricia Suárez *Perdida en el momento* retoma «todo es lenguaje» con la desolación de la que debe exiliarse y habitar una lengua ajena. Como ya escribí:

> [...] 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 son 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.

La idea de que habitar una patria es habitar una lengua, explicitada antes en la dedicatoria de Fogwill a sus hijos de la primera edición de *Los Pichy-cyegos*,[9] en Suárez está planteada así:

> 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 sirirí en el cielo, por la noche, cuando vuelan a la isla.[10]

[9] «A Vera y Andrés Fogwill/que habitarán la misma tierra/y la misma lengua/recombinadas por el tiempo.» Fogwill, Rodolfo Enrique. *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*, *op. cit.*

[10] Suárez, Patricia. *Perdida en el momento*, Buenos Aires, Clarín-Alfaguara, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 426 9/5/11 3:04 PM

Pero entonces, para *Perdida…* la lengua no es sólo un sistema de signos y reglas sino, sobre todo, experiencia entrañable de la patria real. Esta intuición precisa podría llevar al corro no semiosis-semiosis a la interminable relación que va y viene entre palabras y cosas. Sin embargo, al desplegarla literariamente, lo que más pesa en la novela es el término lingüístico, la semiosis, lo más presente en el clima de su época. Y no sólo porque, así como el abuelo pasó las horas tirado en el campo de Santa Fe «leyendo al rayo del sol el único libro que tenía en caracteres rusos», la protagonista lleva por el hemisferio norte «su posesión más preciada» (el viejo y amarillento diccionario Larousse con el que sus abuelos aprendieron castellano), sino porque eso, precisamente, es estar «perdida en el momento», sumergida en un instante sin piso, sin certezas, a la intemperie

Que la patria sea apenas una lengua es una afirmación cara a la fiebre discursiva de la filosofía de la postmodernidad, pero sobre todo es, además, una tragedia.

En otros libros, la semiosis desatada somete a las personas a laberintos de pesadilla. Así ocurre en *Acerca de Roderer* o *Crímenes imperceptibles*, de Guillermo Martínez, o en toda la obra de Pablo De Santis.

Las tramas de De Santis repiten una obsesión que es a la vez utopía y pesadilla: la semiosis completamente inútil. En *La traducción* existe una lengua única ancestral, pero es impronunciable, atreverse a decirla lleva a la muerte; en *La sexta lámpara*, un arquitecto postula una arquitectura sin significado alguno, edificios que se construyan sobre todo para que alguna vez sean ruinas y signifiquen algo secreto; en *Los signos*, un escritor construye un idioma sin significado («concebir un idioma que carezca por completo de significado. Un idioma que sea en sí mismo una hoguera donde arda nuestro intento de comprender»); en *Filosofía y Letras*, Brocca escribe una novela que no se puede leer ni publicar.[11] Los lectores de *La traducción* no leemos nunca la lengua única, los de *La sexta lámpara* no conocemos el significado secreto de los edificios del arquitecto; nunca alcanzamos el idioma de *Los signos* ni conocemos las palabras del libro de Brocca en *Filosofía y Letras*. Asistimos a la obsesión por la semiosis, pero una semiosis siempre sin función, radicalmente antipragmática, que constituye el objeto central de los textos pero los textos no penetran ni intentan imaginar.

Con ideas ingeniosas y originales, De Santis arma sus tramas partiendo de la mancha «todo es lenguaje» y lo que resulta es una utopía de la no comunicación, la inacción social, el no enfrentamiento, un paraíso del no compromiso, la no incidencia en el mundo. Si se quiere, la obra de De Santis es el atormentado anhelo de la muerte de la sociología.

[11] De Santis, Pablo. *La traducción*, Buenos Aires, Planeta, 1997; *La sexta lámpara*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005; *Los signos*, Buenos Aires, La Página, 2004; *Filosofía y Letras*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 427 9/5/11 3:04 PM

Su obra se coloca casi al borde de repetir la apagada y solemne ficción autorreferencial, cara a la crítica académica, de la que ya hemos hablado. Y sin embargo se salva de eso porque en la reiteración obsesiva de sus imaginarios hay angustia, no esnobismo, y porque pese a que lo político no es nunca un factor vivo y operante en sus historias, el tabú del enfrentamiento se admite con franca lucidez. Una microhistoria como la que sigue (pertenece a *Los signos* y es atípica en su obra, pues menciona nuestro pasado traumático) permite leer, en el ensueño de aislamiento completo que predomina en De Santis, la dolorosa conciencia de la derrota:

> Una noche de llovizna encontré a Soler por Corrientes. Miraba libros viejos. Llevaba el impermeable más arrugado que yo hubiera visto jamás. Los bolsillos estaban deformados por los miles de libros que habían transportado a lo largo de los últimos veinte años.
> Pareció feliz de encontrarme y de que lo arrancara de quién sabe qué pensamientos sombríos. Entramos a un bar y pedimos una cerveza. Teníamos la disponibilidad de tiempo que es propia de los jóvenes y de los viejos.
> Soler empezó a señalar las mesas y a decir: Allí se sentaba H. Murió en el 72. Conversábamos mucho, de música sobre todo. Llegó a escribir letras de tango, en una época en que la nostalgia estaba mal vista. […] Y en la punta de la mesa, estaba siempre F. Antes de ser periodista había trabajado de librero y en esa época se había leído todo. En los libros había aprendido que los libros son insuficientes, que son un vicio y un espejismo, y que había que pasar a la acción. Entró en la clandestinidad pero siguió yendo a los mismos bares, porque consideraba que estaban fuera del presente. Una madrugada lo levantaron en el centro y apareció a la mañana siguiente tirado en Constitución con un tiro en la cara.
> La conversación me resultaba algo deprimente. Para mí, el bar era un bar; para Soler, un cementerio.

Termina este breve interregno (otra de las pocas escenas de exitosa transmisión intergeneracional que por ahora tiene la NNA) y la obra vuelve a su obsesión: la búsqueda de los signos que no comunican ni señalan.

¿Pero qué es lo que se ha contado? Que hubo un tiempo en que «la nostalgia estaba mal vista» y en los libros se aprendía que eran «insuficientes», «un vicio», si no se los llevaba a la acción: la semiosis no era un modo pesadillesco de salvarse del mundo, como para los protagonistas de De Santis, sino el peligroso modo de lanzarse a él. A F. lo matan por dos motivos: porque se lanza a hacer valer la semiosis en la no semiosis, primero, y porque cree ingenuamente que el espacio cerrado del bar —un mar de café en el que van y vienen, como barcos, los discursos— está, como los signos que habitan los libros, a salvo de la violencia de su convulsionado presente.

Contadas así, la vida y la muerte de F. y de los otros personajes que el

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 428 9/5/11 3:04 PM

viejo rememora son relatos postmodernos de decisiones modernas: los personajes son sartreanos; la interpretación de sus elecciones, en cambio, se basa en la autonomía de la semiosis. Con este fragmento De Santis construye el puente entre los dos tiempos que ha sido dinamitado. Permite un diálogo de extraordinaria profundidad entre ellos, entre el bar que es apenas «un bar» y el que es «un cementerio», entre la nostalgia por un ayer en que la nostalgia era «mal vista» (porque la tarea era transformar el presente) y un hoy en el que todo lo que nos saque del presente es bienvenido; entre aquellos bares preparados para que el discurso dispare la acción y éstos, donde se inventan discursos que nos salven de ella.

En las ficciones de De Santis suele haber un personaje masculino que es un creador genial (arquitecto, escritor, mago, lingüista, siempre varón) y ha llegado a obtener un lugar de culto entre inteligentes más jóvenes (varones también) que son pobres, «perdedores», pero aristocráticos por formación, cultura y sensibilidad. Los creadores están muertos o ausentes, suelen ser responsables de algún hallazgo perdido, secreto, inservible, que, si bien los llevó a arruinarse la vida o a la muerte, los rodeó de un aura y una distinción cultural exquisita que desde el presente evocan (y de la que se contaminan) los protagonistas. Lo que han creado o descubierto estos genios no tiene incidencia alguna en la empiria del mundo pero mantiene un significado arcano que los elegidos varoncitos saben valorar, un significado que no importa en sí mismo, dado que los libros no se ocupan de construirlo, pero que es el objeto de deseo, eso de lo que los protagonistas desean apropiarse y que dirige la trama, como en ciertos policiales la dirige la invaluable joya que una gran dama ha perdido.

El género policial borgeano, a veces con acentos góticos, se pone en De Santis al servicio de estas intrigas de semiótica metafísica, deslumbrantes en algunos de sus libros y demasiado reiteradas en otros. «Todo es lenguaje» se plasma en que el lenguaje es el enigma, lo oculto y hasta lo que mata. Es interesante comparar su obra más potente con otras actitudes de escritores más jóvenes, de la segunda generación, también obsesionados por el secreto de la semiosis: Ignacio Molina, por ejemplo, de la segunda generación de postdictadura, también subraya en *Los estantes vacíos* (un volumen de relatos hilados por una extraña y precisa unidad, y por reapariciones de personajes y situaciones) que hay secretos, significados ocultos. Abundan los arcanos: claves, nombres que no se sabe por qué señalan ciertas cosas, inscripciones hechas al azar en un cuento que se vuelven particularmente significativas en otro, mensajes dejados en libros, libros que se trasladan y desnudan estantes para ocupar otros. Y los protagonistas se interrogan muchas veces sobre estos signos misteriosos. Pero las preguntas de Molina no son resultado de un saber difícil y de culto sino de la realidad más cotidiana, los signos arcanos habitan sin romanticismo la Buenos Aires empobrecida previa a la crisis de 2001 y los leen jóvenes comunes, «perdedores» como los de De Santis pero carentes de toda aura intelectualizada: muchachos y chicas que trabajan en empleos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 429 9/5/11 3:04 PM

degradados diez horas por día, a los que van en bicicleta para ahorrarse el colectivo, gente que tiene sexo en incómodos departamentos alquilados antes de irse a trabajar y estudiar, que no se preocupa por recuperar el secreto de un artista genial y exquisito sino por sobrevivir mientras la recesión avanza. *Los estantes vacíos* no se apoya en las novelescas intrigas del policial gótico sino en la estética seca rejtmaniana del no acontecimiento, aunque a diferencia de Rejtman, sus personajes no son niños ricos que viven con la familia en el norte de la ciudad de Buenos Aires sino jóvenes de clase media que se están yendo de sus casas, llegan a la Capital desde otras provincias o cambian de barrio. Molina abunda en sutiles alusiones al entorno socioeconómico argentino aunque nunca hace de eso un tema y pocas veces una frase explícita, y sobre todo no opina, ni denuncia, ni reclama. El mundo es simplemente así y en él los arcanos, la semiosis que no remite más que a sí misma o a algo intraducible, el misterio inútil de los signos, florece constantemente comunicando poco o casi nada: así un grafiti por los desaparecidos, o el nombre de una calle que alude a un pasado que los padres no saben explicar, o el uniforme de los combatientes de Malvinas, que apenas significa discurso vacío, envejecimiento, miseria y frustración:

> Viajé escuchando el discurso de un excombatiente. Un compañero suyo ofrecía un calendario «al precio que les diga el corazón», que tenía impreso en blanco y celeste el mapa de las islas. Los dos estaban de botas y uniforme, como si acabaran de salir de una trinchera, y yo calculé que todavía les faltaban un par de años largos para cumplir los cuarenta. Los vi bajar en Colegiales, con poca recaudación.

Las preguntas de Molina y sus *estantes vacíos* por el lenguaje y la significación son parecidas a las de De Santis y, como ellas, a menudo quedan sin respuesta y se hacen desde la desazón, la conciencia de que el mundo, como hoy es, ha perdido un sentido que tuvo. Pero eso no convoca la trama novelesca del autor de *La traducción* sino que detiene toda trama, expresa una nada sin gloria, mientras que en De Santis el vacío es el sustento de la peripecia y la entrega heroica. En Molina, presentir que hay un secreto no otorga distinción social, poder simbólico; en De Santis ese deseo funciona todo el tiempo. Ya que hay que vivir en la derrota, parece decir, que al menos nos quede a los lúcidos, capaces de presentir la dimensión de sus efectos, una compensación: poseer un capital simbólico exclusivo, un «objeto de culto» intelectual. Ya que hay que vivir en la derrota, dice en cambio Molina, ejercitemos la lucidez observando sin comprender las marcas del pasado secreto en su paisaje cotidiano, mientras nos concentramos en la lucha diaria para pagar el alquiler.

Tal vez por eso los momentos menos interesantes de la prosa de De Santis evoquen demasiado a Borges, y los menos interesantes de la prosa de Molina, a Rejtman. De Santis escribe, por ejemplo, en *Filosofía y Letras*:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 430 9/5/11 3:04 PM

> Por primera vez me fue revelado que aquel orden no era casual, que había un plan detrás del aparente caos de papeles; adiviné, más allá de los zigzagueantes muros formados por las carpetas, la profundidad de un orbe cerrado que nada tenía que compartir con los pisos inferiores.

Y Molina, en *Los estantes vacíos*:

> Dos horas más tarde, sentado frente al televisor en el departamento de Sebastián, Gabriel termina de almorzar un cuarto de pollo al espiedo con papas fritas. Envuelve en el papel engrasado la bandeja de cartón y los restos de comida. Cambia de canal y se acuesta sobre la colcha de la cama, intentando arrugarla lo menos posible.

Pero sería injusto y sobre todo pobre entender los intensos proyectos creativos de ambos escritores como simple continuación de un modelo previo. Si bien la narrativa de Borges confía en que hay un significado, una verdad trascendente en el absurdo, en la paradoja, en la superficie significante, la de De Santis prefiere que los significantes no remitan a verdad alguna, que sean ellos mismos la trascendencia. Si bien Rejtman entendió el vacío existencial de los jóvenes de postdictadura, Molina sostiene ese vacío en textos que nadie explica, en significantes que han desaparecido, son estantes ahora vacíos.

«Todo es lenguaje» y el policial de enigma en la Argentina de la derrota

> *El último artículo […] se ocupa de los desafíos que «el género pornográfico dispara»: la construcción del verosímil. Malena Irigaray empieza marcando una comparación. Dice: «Al porno le sucede lo que ya le sucedió al musical en la década del cuarenta: tiene que justificar narrativamente una escena que de por sí es injustificable». Unos renglones más adelante ejemplifica: «Alguien, un hombre maduro, camina por una vereda. Llueve. El tipo abre su paraguas. Después se larga a bailar y a cantar. Lo curioso, sin embargo, es que una orquesta —que nadie ve— acompaña la acción. […] Sin embargo, en ningún momento el espectador se siente estafado. O lo que es más radical: cree en lo que ve de un modo delirante, al borde de la locura.*
>
> Marcos Bertorello (1970), «Porno»

Es previsible que la NNA esté muy interesada en la artificiosidad de cualquier género (no sólo el policial). Si la mancha «todo es lenguaje» logra una vertiente intensamente paranoica, es por la desconfianza visceral que tienen estas generaciones ante la herramienta lingüística y sus capacidades manipulatorias. Como dije, la vertiente de policial más explorada por las generaciones de postdictadu-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 431 9/5/11 3:04 PM

ra es la negra, tal vez por su sintonía con la realidad política de su tiempo. Hay sin embargo algunos trabajos con el clásico policial de enigma, y creo que lo que seduce en este caso es la particular intensidad con que este género pone en evidencia la relación de cualquier género literario con el lenguaje. Esta forma del policial está fuertemente codificada, repleta de reglas y tipologías. Se apoya en estructuras lógicas, tan presentes en las lenguas, pero simultáneamente las parodia porque le interesan más para armar un verosímil que en sí mismas. Así lo muestra con precisión Umberto Eco cuando explica que el género simula apelar a la deducción o la inducción pero en realidad practica la abducción (es decir, una extracción de conclusiones en realidad arbitraria).[12] Si algo exige el policial clásico a los escritores que quieren incursionar allí es entender que todo es artificio, construcción de palabras y formas. Cualquiera que escribe policiales clásicos lo sabe (es evidente en los relatos de Rodolfo Walsh de los años 50, en los magníficos cuentos de Angélica Gorodischer de los 60 y 70), pero para quienes escriben sumergidos en el giro lingüístico esto es más que un saber, es una claridad constitutiva, por eso se vuelve hiperbólico y siempre asoman algún grado de autoironía, de reflexión paródica. Así ocurre con un escritor de la generación de militancia pero atravesado por la teoría literaria semiótica, Juan José Saer, muy leído por la NNA. Saer incluye una trama policial clásica en *La pesquisa* donde subyacen la ironía y el juego de ingenio.

Los de postdictadura exprimen el género casi como ingenieros. Así Guillermo Martínez escribe *La lenta muerte de Luciana B.*, donde su investigación sobre cuáles son los límites entre el crimen y el azar y su trabajo de orfebre con las posibilidades del género llega a un punto máximo.[13] Un escritor más joven, Sergio Aguirre, retoma con irónica distancia todos los estereotipos del policial inglés en *Los vecinos mueren en las novelas*, que trabaja con relatos dentro de relatos sin que la autorreferencialidad le impida crear tensión y acción.[14]

[12] Siguiendo a Charles Sanders Peirce, Eco define la abducción como «un caso de inferencia sintética donde nosotros encontramos alguna circunstancia muy curiosa que podría ser explicada por la suposición de que ésta sea el caso específico de una regla general, y por lo tanto adoptamos esta suposición». Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, la traducción es mía. Si la deducción infiere de una regla general, ante un caso concreto, un resultado («todos los porotos en esa bolsa son blancos», «este poroto pertenece a esa bolsa», «este poroto es necesariamente blanco»), y la inducción infiere una regla probable, ante un caso y un resultado («estos porotos son blancos», «estos porotos vienen de aquella bolsa», «todos los porotos de esa bolsa probablemente sean blancos»), la abducción infiere un caso a partir de una regla y un resultado («todos los porotos de esta bolsa son blancos», «estos porotos son blancos», «estos porotos provienen de aquella bolsa»). Sobre la importancia de la abducción en el género policial, véase Eco, Umberto y Sebeock, Thomas A. *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989.

[13] Martínez, Guillermo. *La lenta muerte de Luciana B.*, Buenos Aires, Destino, 2007.

[14] Aguirre, Sergio. *Los vecinos mueren en las novelas*, Buenos Aires, Norma, 2005. También Eloísa Suárez escribe cuentos policiales breves y perfectos, caracterizados por personajes sólidos, construidos con síntesis e inteligencia, y por conflictos originales que tocan profundidades psi-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 432 9/5/11 3:04 PM

En *Crímenes imperceptibles*, Martínez tiñe «todo es lenguaje» con otras manchas presentes en las generaciones de postdictadura. Como De Santis, acude al policial para crear sutiles e ingeniosos juegos semióticos que podrían ser apenas un fin en sí mismos, pero no lo son: ambientada en Oxford, con su aura de inteligencia británica que recuerda, implícitamente, que Inglaterra es la patria de Sherlock Holmes, la novela homenajea el policial de enigma al mismo tiempo que juega con intertextualidades exquisitas:

Un «británico» policial de enigma tiene nuestra irónica marca nacional: el detective es argentino, becario en Inglaterra para hacer su doctorado en Matemáticas. Y aunque ese dato no incide de modo especial en la trama, lo cierto es que es un compatriota el que juega el rol de investigador analítico de un crimen en las doctísimas y especializadas tierras de la deducción. Y son sus ojos argentinos, no los del sabueso detective inglés, los que pueden encontrar la clave de la solución que, claro, pasa fundamentalmente por la dimensión del significante: la palabra «aro», que yace esperando ser leída en el atril de un juego de Scrabble. Una palabra que, para responder al enigma, sólo puede ser entendida por el protagonista, «que no es inglés»: «—Sí, traté de decírselo de todas las maneras posibles. Solamente usted que no es inglés hubiera podido unir las letras y leer esa palabra como la leí yo».

Ya señaló Pablo De Santis que *Crímenes imperceptibles* juega con «La muerte y la brújula», de Borges. Sus agudas reflexiones se concentran en los crímenes seriales en la tradición de la novela policial, ahora a mí me gustaría ir por otro lado. En ese cuento, el detective sagaz y culto lee los crímenes como sofisticados mensajes filosóficos que el asesino le estaría enviando. Cada uno es un mensaje que su antihéroe, el criminal, le envía con respetuoso reconocimiento. Hay un diálogo entre «pares» separados por la ética y la ley, refinada conversación de intelectos enemigos. Sin embargo, sabremos al final que todo eso fue un engaño y los hechos no merecían semejante lectura: el oponente aprovechó el vulgar asesinato para urdir una venganza; en la realidad, no había nada «intelectual», salvo el cálculo que un sujeto hizo para jugar con lo que el otro, el investigador cultivado, tendería a leer. El género codificado del policial de enigma manda que el detective sea inteligente y el policía, bruto, pero en «La muerte y la brújula» el primero es engañado hasta el final y quien dijo la verdad durante todo el cuento sin ser escuchado por el protagonista ni por el lector, fue el policía ramplón. Borges cuestiona los prejuicios del género: el investigador es un sonso que lee de más y por eso pierde; el policía práctico es el sabio.

En *Crímenes imperceptibles* también hay quien aprovecha el azar para armar con él un sofisticado mensaje intelectual. Primero un crimen vulgar, luego una muerte previsible, finalmente otra imprevisible sirven para armar

---

cológicas no siempre presentes en el género. Sus relatos pueden leerse en Internet, en la revista virtual *La Idea Fija*, www.laideafija.com.ar y esperan todavía una editorial que los descubra.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 433 9/5/11 3:04 PM

un relato destinado a ser leído como desafío del criminal al investigador. Pero sin embargo ahora es al revés: es el intelectual, no el criminal, el que armó ese discurso con las muertes azarosas; lo construyó y se lo destinó a sí mismo, a su discípulo, y también a la policía profana e ignorante, pero dispuesta a dar crédito a tanta sofisticación en estos tiempos postmodernos, demasiado seducidos por el giro lingüístico y los géneros masivos del relato. Hasta acá, *Crímenes…* juega borgeanamente con el propio Borges.

Pero da una vuelta de tuerca y se inscribe con potencia en preocupaciones de nuestra democracia de la derrota: porque en su urdimbre distractiva, en su sofisticado armado de mensajes matemáticos y filosóficos para despistar a los investigadores del crimen vulgar, el intelectual opera sobre el mundo sin quererlo y desata crímenes verdaderos, asesinatos reales de los que indirectamente se vuelve responsable. *Carga con muertos*. No sólo con la anciana asesinada (que inicia todo un crimen que él decidió cubrir aunque no lo cometió) sino con víctimas masivas e inocentes: diez niños con síndrome de Down son masacrados por alguien que se aprovecha de su urdimbre y acá estamos, una vez más, en la culpa por los muertos, en el miedo a actuar que plantea ese cuento fundacional que es «El aprendiz de brujo», de Fresán. Estamos, en fin, de lleno en las obsesiones de la nueva narrativa argentina:

Culpa por muertes masivas no cometidas, por las omisiones y las acciones que desataron el horror. El tabú del enfrentamiento ahora está teorizado en esta obra de 2003, hace su canto de cisne: cualquier acción sobre este mundo de verdad puede producir el espanto, reflexionan explícitamente Seldon y el narrador al final de la novela. Las matemáticas son maravillosas porque son un refugio contra una realidad que aterra, pero usarlas más allá de los libros y el aula desencadena fatalidad.

Entonces, es preferible que la realidad sea fantasmagórica. Wittgenstein, el teorema de Gödel, la física cuántica, las teorías que investigan la radical imposibilidad de enhebrar las palabras con las cosas se despliegan en la novela para gritar que no hay modo de estar seguro de que haya confirmación o verdad material alguna, sí de que el lenguaje actúa, y si actúa, como toda acción, puede ser criminal. Porque, si como expresa *Crímenes…* «el hombre no es más que la serie de sus actos», entonces «el hombre» es algo verdaderamente temible. Ése es el temor del matemático escocés Seldom cuando dice que al elegir la matemática, lo que decidió es «que fuera inofensiva […] Que fuera un mundo que no se toca con la realidad».

El terror a la realidad condena al investigador argentino, al final de la novela, a cargar él mismo con todos los crímenes, incluso si nada tuvo que ver con ellos. Se siente culpable en primera instancia, antes que la asesina y antes que Seldom (el matemático que manipuló las lecturas y provocó involuntariamente la masacre de niños con Down). ¿Por qué es el culpable? Porque actuó sobre el mundo con un acto de habla, ése fue el acontecimiento que desencadenó todo y así se lo dice la asesina al final.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 434 9/5/11 3:04 PM

Me incliné hacia ella hasta encontrar otra vez el azul rígido de sus ojos.
—¿Qué fue lo que te decidió a hacerlo?
—[…] Fue una frase tuya. El día que te vi tan feliz bajando con tu raqueta de ese auto. Cuando hablábamos de las becas. «Deberías probarlo», me dijiste. No podía dejar de repetirme aquello: *deberías probarlo*.

Una mujer frustrada y encadenada al cuidado de una vieja le dijo al joven narrador que envidiaba su libertad, su viaje a otro país y otra vida. El otro contestó con un consejo. La audacia de su vida no fue lo que generó la cadena de muerte imparable, fue el poder performativo de su acción lingüística. En la novela que teoriza la imposibilidad de tocar el mundo con palabras, el que habla termina siendo el culpable mayor.

Por eso lo mejor sería que lo real fuera fantasmagórico y que el culpable del crimen hubiera sido un fantasma («*prefiero* por ahora la hipótesis del fantasma»).

Por un lado, la Argentina está ausente de la novela y Oxford presente apenas para aportar su aura a un policial de enigma. En el libro no se habla de política; aunque se ubique todo en 1993, la realidad pública británica o argentina no se mencionan. Pero lo argentino es un significante reiterado: el narrador viene de acá y Seldom pide sus ojos argentinos para mirar la escena del crimen; el ilustre matemático tuvo una esposa de nuestra nacionalidad, hay un mago argentino de quien se insinúa que hace magia de verdad y compite subversivamente con Jesús multiplicando panes y peces, hay un tullido misterioso que alude a nosotros, hablando burlonamente del «granero del mundo».

Lo argentino en *Crímenes…* está tematizado apenas y no de modo costumbrista, pero esa tematización apunta hacia algo más profundo: la pregunta sobre los muertos que no hemos matado y nuestra responsabilidad, por cómo leer la derrota en el auge de la lingüística, por la presencia de lo fantasmal y el quiebre de la transmisión generacional. Seldom, por ejemplo, también parece cargar la muerte de su esposa sobre sus espaldas, junto con la de la madre de Beth, su hija oculta. El secreto de los adultos sobre su pasado, la dificultad para transmitirlo, el interrogante sobre la punición o la impunidad, o sobre los responsables que nunca podrán conocerse o castigarse, todo esto habita *Crímenes…* Un diálogo entre el narrador y Beth abre la dimensión de lo que ese padre oculta, del ruido que hacen los arcanos que comparte o guarda ante su hija, que lo acercan a ella y lo separan, pues hasta su paternidad es clandestina:

—[Seldom] me contó todo.
—¿Todo? No, no creo que te haya contado todo —sonrió nerviosamente para sí y un antiguo rencor pareció asomar por un instante a sus ojos—: nunca se animaría a contarlo *todo*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 435 9/5/11 3:04 PM

Ponerle el cuerpo a «todo es lenguaje»

y la lengua no llega
comprender una imagen
aflojar la mano del misterio y
poder tocar algo.
encontrar una piel que me hable.
algo que se erice. dios. una pregunta.
Una palabra justa.

necesitamos eso
que nos arranque con la fuerza de un encuentro.

Edgardo Pígoli (1966), *Branquia* (2006)

Leer y escribir, de Bermani, novela de nombre metalingüístico, da otra vuelta de tuerca a la desoladora idea de que el mundo sólo es signo. Una escena del final muestra al protagonista (un hombre todavía joven) sucio y solo, sentado en un bar de Buenos Aires, un domingo a la mañana. Su pantalón fue orinado por un perro y tiene un dedo atorado en el pico de una botella de cerveza. Se llama Basilio Bartel, está terminando un raro viaje urbano por la periferia miserable de la gran ciudad. Acaba de volver y no quiere estar solo. Dos hombres entran y él consigue trabar conversación. «¿Le gustan los libros?», le pregunta uno. «Mucho», responde Basilio. «A mí me gustaban», dice el otro, que se llama Bender, «ahora los odio. Odio los libros».

En cambio, Bartel los ama, igual que los protagonistas de De Santis. Bender, probablemente de la generación anterior (como F., aquel personaje de *Los signos* que supo leer en los libros la necesidad de militar, y por eso lo mataron), los amó en un pasado que no existe más. En el escenario decadente de la Argentina recesiva de albores del siglo XXI, el que fue joven en el siglo XX recuerda con amargura y rabia que alguna vez leyó, intentó pensar el mundo en esa semiosis crítica de la que hoy reniega. Por su parte, Walter y «el viejo Frasquelli», empleados de la muerta biblioteca pública donde trabaja Bartel, también odian tanto los libros como los lectores. «Las razones del espanto imponen que los empleados de una biblioteca odien los libros.» El jefe de la biblioteca, un setentista que supo militar, apenas duerme, vegeta en una institución que no le importa.

He hablado antes del abismo que separó a lectores de escritores en el advenimiento de la democracia de la derrota. Dentro del reducido campo intelectual argentino, leer y escribir dejaron de ser acciones vitales para volverse intentos lánguidos de montar un discurso inane y pretencioso. Fuera de él, la mayoría de la sociedad entendió creo que correctamente el mensaje: leer y escribir simplemente referirían, a partir de ese momento, a un modo extravagante pero inofensivo de perder el tiempo.

El título autorreferencial de la novela de Bermani está lejos de esa literatura autorreferencial que se separó de la vida. Más bien puede leerse como

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 436 9/5/11 3:04 PM

gesto disidente de alguien para quien leer no es un modo de acumular prestigio o poder simbólico sino una forma inevitable de vivir, de resistir a los valores sociales del triunfo económico y el brillo eufórico de la Argentina menemizada en la que Bartel está terminando su juventud. Basilio es, para usar un término típico de aquellos valores, un *loser* (pero un perdedor sin aura, no un iniciado como los protagonistas de De Santis). Leer es para él tan pulsional como defecar, y apenas la novela comienza, Bartel muestra su hábito de encerrarse con un libro y sentarse sobre el inodoro. Ni el narrador de *Leer y escribir* ni el de *Veneno* (la segunda novela de Bermani)[15] parecen preocupados por agregar algún atractivo conveniente a sus ordinarios, incorrectos personajes.

No sabemos por qué Bender odia los libros; el texto predica a los dos parroquianos del bar con adjetivos que los hacen más viejos que el protagonista (uno es «alto y canoso») y más sufridos (al otro «se le ven las marcas de una gran pena en la cara»). Parecen pertenecer a la generación que vivió en carne propia la batalla que también nació de los libros y tuvo resultado desastroso. Sus palabras de odio bien podrían remitir a lo que comentaba Germán García en un artículo citado capítulos atrás: los libros, insignias de una consigna («hagamos la revolución») que terminó en sangre. Lo cierto es que ese odio queda flotando sobre Basilio cuando salen del bar y él permanece sentado y les implora: «no se vayan todavía, no quiero estar solo».

Una vez más, propongo leer en esta escena la metonimia de una forma de orfandad: un lector de la generación de lectores-hijos, ya crecido, termina su viaje iniciático por el conurbano, donde sólo encontró el paisaje empobrecido y sórdido que sus mayores, lectores-padres, dejaron avanzar en la Argentina. Visitó las tierras de su origen y en su familia iletrada, en pleno deterioro, no encontró ningún aliciente para un proyecto existencial. Pero el encuentro con dos letrados no es más estimulante porque a ellos no les fue mucho mejor. El joven Bartel tiene el dedo atorado en un cuello de botella y ni siquiera puede mostrarles las manos, tenderlas en algún gesto efectivo, trazar el dibujo de algún puente que le permita elaborar quién es y cómo hacer de la lectura y la escritura algo donde la Historia (algún enraizamiento de su propia vida en lo histórico) logre albergarlo de tanta intemperie.

Los libros son hermosos en *Leer y escribir* pero también un camino hacia la soledad, el aislamiento y la indigencia. La lectura como actividad de alto riesgo es un tópico que la literatura ha planteado muchas veces. Desde el *Quijote* hasta *La historia sin fin*, de Michael Ende, pasando por Flaubert y su *Madame Bovary*, o tantos cuentos de Borges, la lectura se visualizó como una actividad que amenaza el equilibrio psíquico, la inocencia, la seguridad social y la tranquilidad. Pero la amenaza, de algún modo, tenía un brillo seductor

[15] Bermani, Ariel. *Veneno*, Buenos Aires, Emecé, 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 437 9/5/11 3:04 PM

que la hacía valer la pena. Acá sigue valiendo la pena pero no tiene seducción alguna: el lector no es premiado con aventuras adrenalínicas de alto riesgo (Ende), con locura romántica (Cervantes), con ensoñación que envenena de deseo (Flaubert) o con aterradora revelación de un secreto metafísico (Borges). Los efectos «negativos» de leer *son grises*, organizan lo que Vicente Muleiro llamó en su reseña del libro, «la cotidianidad como desastre sordo».[16]

Leer y escribir explicita la amarga imposibilidad de adaptación que paga un lector en un mundo que hace de la superficialidad un pasaporte al éxito. Es la historia de un ciudadano abúlico porque no posee las virtudes que brillan en su tiempo, un hombre a quien le va mal aunque no le pase nada tremendo. *Leer y escribir* denuncia qué lugar propone para los lectores una sociedad cuya compacta mayoría desprecia los libros, mientras el poder suele ensalzarlos con hipócritas palabras escolares.

Si bien el capital simbólico funciona para muchos amantes de los libros como compensación imaginaria frente a su usual ausencia del capital económico, para *Leer y escribir* es una riqueza inmensa sin *glamour* alguno, apenas propia de marginales, gente inconveniente, condenada a la lucidez y la impotencia. En la Argentina vaciada por el neoliberalismo su personaje sin aura es el que «lee y escribe».

«Leer» es la primera parte de la novela; «escribir» es la segunda y ahí Bartel se pone en marcha; el regreso a la casa es la tercera. A diferencia de tantos textos donde se cuenta que los personajes escriben, armando así la remanida representación de la escritura, en «Escribir» la novela saca a Bartel de su biblioteca, de sus libros, y lo lanza simplemente a la vida, a la calle. El personaje deja trabajo y hogar y toma el tren. Curiosa forma de representación de la escritura: el intelectual Bartel «escribe» su historia de palabras con deseo de movimiento, de alfajores de chocolate, de mujeres que se le cruzan. La novela se inició relacionando *leer* con los intestinos en descarga, ahora titula «escribir» al movimiento, al abandono de las cuatro paredes y la rutina. Claro que ese traslado en el espacio casi no supone cambio real. Como en tanta NNA, moverse no quiere decir salirse de lo mismo: nada encuentra Basilio en su odisea que modifique realmente su vida; él regresa todavía más sórdido y más solo de lo que se fue y simplemente se integra con razonable amor a lo que ya tenía y lo estaba esperando.

Sin embargo, todo eso fue «escribir», y de algún modo ha habido un nacimiento. El nacimiento pequeño, interno, íntimo, el que se puede imaginar cuando se observa el paisaje desde arriba de la torre.

La mancha «todo es lenguaje» opera en esta obra para recordar con tristeza que las experiencias intensas terminaron hace décadas y sólo queda leer con la compulsión carnal con que se mueve el vientre o escribir la experiencia casi única que este entorno ofrece: la errancia y la intemperie.

[16] Muleiro, Vicente. «Luminosa calamidad», revista *Ñ* de *Clarín*, Buenos Aires, 8 de abril de 2006, nº 132.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 438 9/5/11 3:04 PM

Un solo sujeto se compromete activamente con una empresa, en este libro. No es un personaje sino el narrador, quien relata en tercera persona la gris aventura de Basilio Bartel. Al contrario que su personaje, encara su empresa con entusiasmo y seguridad. Como lo único que hay es lenguaje, él sí puede ocuparse a pleno y, por ejemplo, subrayar constantemente su rol y obligaciones. «Que el lector de esta novela sepa que…», advierte; «no es prudente dejar de lado a dos personajes, subalternos en el fluir del relato y en la vida de Bartel, pero que de alguna forma deben aparecer en esta historia», justifica. Su responsabilidad narrativa es tan grande como la irresponsabilidad existencial de su personaje: éste deja a su mujer y a su hijo desde el viernes hasta el domingo, sin más explicaciones que un par de mensajes parcos en el contestador, se lleva su sueldo y lo malgasta en golosinas y discos; el narrador, en cambio, asume su rol con pulcritud puntillosa, lo exhibe y se compromete con el acto de escritura. Es locuaz, considerado con su lector pero parco como su personaje cuando tiene que explicar qué le pasa a Basilio, como si él mismo no entendiera demasiado por qué hace las cosas. Mientras Basilio «escribe» con su cuerpo en viaje, el narador registra desde afuera sus gestos solitarios, vergonzosos, los de quienes lo rodean, no menos solos, no menos atrapados en la falta de proyecto y horizonte.

En una Buenos Aires resignada y empobrecida un lector «escribió»/deambuló con su propio cuerpo y un escritor asumió su deber de relatar que no hay proyecto pero sí literatura, una literatura cuya potencia es, precisamente, contar la juventud que transcurre en una sociedad donde la impotencia parece lo único posible.

«Todo es lenguaje» y la escritura obsesiva: Martín Kohan

los jóvenes fotocopiadores
tienen quemados los ojos
de tanto fotocopiar
el original de sus almas
ya se perdió hace rato
entre papeles ajenos
[…]
los jóvenes fotocopiadores
tienen planeado reducir el plano de la ciudad
para pisarlo como a una cucaracha.

Rodolfo Edwards (1962), *Culo criollo* (1998)

Kohan hace de la metafísica semiótica un verdadero programa estético. Preocupado por los signos en los que se condensan las mistificaciones de la Argentina y su historia reciente (José de San Martín, el colegio Nacional Buenos Aires, Luis Ángel Firpo, Trotski, Lenin), sus novelas y cuentos retoman nuestro pasado y más que trabajar con hechos que ocurrieron o proponer versiones imaginarias

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 439 9/5/11 3:04 PM

de lo que realmente pasó, arman tramas verosímiles, confiables para quienes se acercan a ellas interesados por lo histórico, pero en realidad ficticias.

En la narrativa ambientada en el pasado de César Aira y otros autores que continuaron su procedimiento, se le pide al lector que se decepcione y abandone sus expectativas en interiorizarse acerca de la realidad histórica. Se exhibe provocativamente la inverosimilitud, se busca desconcertar y confrontar al lector con la decepcionante verdad de que todo en literatura es procedimiento y artificio (claro que este desconcierto tiende a desvanecerse, porque el mecanismo ya es un guiño a la moda y se ha vuelto completamente previsible). Martín Kohan hace lo inverso para llegar a lo mismo: quienes se sumergen en *El informe*, *Segundos afuera*, o los estupendos cuentos de *Muero contento* y *Una pena extraordinaria* son engañados, instados a creer una ficción que parece construida desde un valorable trabajo de investigación y reconstrucción.[17] Pero a lo mejor nunca se enteren de que lo que leyeron no surge de una investigación sobre el pasado, es en general apenas la prueba de la consistencia y eficacia de los signos, de su capacidad de reemplazar y construir cualquier ilusión de materialidad no semiótica. Perteneciente a una generación de «jóvenes fotocopiadores», las narrativas históricas de Kohan muestran su habilidad para «fotocopiar» mientras pisan la mímesis como si fuera un insecto.

Kohan se jactó muchas veces de que escribió sus obras sin investigar sobre la época o los hechos a los que éstas aludían, inventando completamente las tramas.[18] No creo que esto sea un mérito (o un demérito), si hubiera sido así, sería simplemente otro modo posible de escribir. Sin embargo, tampoco parece ser tan cierto que la potencia de verosimilitud que consiguen algunos mundos de Kohan no se deba también a la investigación. Puede ser verdad que

[17] Kohan, Martín. *El informe*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997; *Segundos afuera*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005; *Muero contento*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994; *Una pena extraordinaria*, Buenos Aires, Simurg, 1998.

[18] «Yo no investigo nunca. Y una cosa que no dejo de preguntarme es por qué no encuentro la motivación para hacerlo. Cuando yo estaba escribiendo *Los cautivos*, la novela sobre Echeverría, sabía que la casa en la que él se había refugiado en la Estancia Los Talas se conservaba, e incluso que podía visitársela, porque me lo habían dicho. Pero no fui a Los Talas y no vi la casa hasta después de haber terminado la novela. Y eso quizá tiene que ver con que aunque yo trabaje con personajes reales, como Echeverría o San Martín, o con la pelea Firpo-Dempsey, que fue un episodio real, para mí el hecho de no investigar es un requerimiento para concentrarme en las capas de significación que reposan sobre ellos. Nunca me interesan como hechos reales o personajes reales, sino en la medida en que empiezan a emanar algún sentido.» Lennard, Patricio. «Tomar distancia», *Radar Libros*, Buenos Aires, 16/12/2007. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2852-2007-12-16.html

«Nunca me pongo a investigar para una novela. Tiempo máximo de investigación para una novela: 15 minutos […] no investigar es para mí casi un requisito para instalarme claramente en ese terreno de la ficción, para poder trabajar con la realidad con estas mediaciones.» En Pombinho, Víctor. «Kohan: la ficción no tiene un compromiso con la verdad», *Terra magazine*, 10/3/2008. http://www.ar.terra.com/terramagazine/interna/0,,EI8870-OI2666104,00.html

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 440 9/5/11 3:04 PM

no indagó específicamente para cada uno de los libros pero no es casualidad que su tesis doctoral haya sido un estudio sobre José de San Martín, que haya dictado clases en la facultad sobre textos clásicos de la revolución (Lenin, Trotski, etc.) o que haya publicado un trabajo sobre Esteban Echeverría.[19] Es evidente que las investigaciones que debió realizar para estas actividades académicas lo ayudaron a construir los mundos de *El informe*, *Museo de la revolución*, *Los cautivos*,[20] o los cuentos ambientados en el período de las guerras de la independencia. La insistencia y el empeño con que Kohan afirma que nunca investigó tal vez deba leerse como un gesto de ostentación de fe en el giro lingüístico, lugar común de este tiempo.

Más allá de los métodos con que escribe sus libros, Martín Kohan ha reivindicado como crítico (igual que la mayor parte de los especialistas en literatura de la academia argentina) las ficciones históricas que ponen en crisis a los lectores, obligándolos a revisar la idea —falsa, según esta postura— de que hay algo significativo que no es discurso, y por lo tanto la concepción —ingenua, según esta postura— de que la historia es capaz de referirse realmente a la no semiosis. Escribió Kohan, por ejemplo, en un artículo sobre novela histórica argentina:

> En principio se diría que la literatura […] al tornarse, decididamente, «novela histórica», logra adquirir un plus de referencialidad que permite que la representación gane en inmediatez, dado que, en relación con el discurso literario puramente ficcional, el discurso de la historia en sí mismo dispone de un grado mayor de referencialidad […] se orienta, de una manera más directa, hacia los denominados «acontecimientos reales». Se da el caso, sin embargo, de que la literatura se ha acercado al discurso histórico, pero no para intensificar sus posibilidades de construir una representación más inmediata de lo real, sino, por el contrario, como una forma de acentuar la mediación […].[21]

En ese trabajo, Kohan aísla y opone dos procedimientos (la transparencia versus la autorreferencialidad) y los considera en sí mismos buenos o malos, repitiendo el lugar común de la academia argentina. Como ya dije, los procedimientos literarios no son nunca buenos o malos en sí, significan cada vez en el contexto de sus obras y de la literatura en que se producen. En su artículo sobre novela histórica (que por cierto tiene hipótesis agudas sobre las obras

[19] La tesis doctoral ha sido publicada, su libro sobre Echeverría fue escrito en colaboración y las clases en la facultad están mencionadas por él en la citada entrevista de Víctor Pombinho. Cf. Kohan, Martín. *Narrar a San Martín*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

[20] Kohan, Martín. *Los cautivos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

[21] Kohan, Martín. «Historia y literatura. La verdad de la narración», en Drucaroff, Elsa [dirección], *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 441 9/5/11 3:04 PM

que comenta) Kohan trasluce un juicio de valor según el cual orientarse «de una manera más directa» hacia los acontecimientos reales sería malo, porque implicaría que la literatura «resigne su propia conciencia de ser narración, de ser ficción, de ser escritura». Esta postura interesa más como opinión del escritor Kohan pensando sus propias elecciones estéticas que como opinión de crítico, porque se olvida de que esa supuestamente «reprochable» «referencialidad más directa» es siempre una ilusión, también producto de un procedimiento de escritura que exige, para construir exitosamente verosimilitud, intensa conciencia de que la literatura es ficción y artificio, y un trabajo consciente tan complejo como el de subrayar que todo es lenguaje. Pero además, si se desecha de plano un procedimiento en sí mismo, abstractamente, no se perciben las grandes posibilidades de significación que a veces surgen en esta forma realista de la verosimilitud, como prueban obras fundamentales de la literatura universal (*La guerra y la paz*, de León Tolstoi, por ejemplo). Por otra parte, aunque Kohan no lo admita en sus declaraciones, su propia narrativa organiza mundos y tramas sólidos que sostienen el efecto de verosimilitud en un gran conocimiento de los hechos reales que se nombran, incluso si están modificados por la ficción; estudio demostrado, como dije, por libros y clases universitarias.

En la posición de Kohan late el hegemónico pensamiento del giro lingüístico: la historia es sólo discurso.[22] Como demostró Raymond Williams, tan sólo el corro semiosis-no semiosis nos rescata de esta metafísica discursiva al tiempo que nos protege del ingenuo positivismo. Que no haya modo de atrapar lo no semiótico no significa que no haya puentes que lo toquen, o que, si el viaje es al perdido pasado, la dimensión material de lo ocurrido alguna vez no genere un importante significado que incide en la no semiosis-semiosis del presente.

Pero no es mi intención volver a discutir esto[23] sino, más bien, examinar la importante productividad estética que tiene el giro lingüístico en algunas obras de Martín Kohan, productividad que opino no está en la supuesta ausencia de investigación sino en su muy particular estilo de escritura.

¿Podemos decir que su estilo se caracteriza por poner el lenguaje en primer plano? Sí, pero en realidad, como ya sabemos, cualquier libro hace lo mismo, lo pone siempre en primer y único plano porque en la literatura no hay cosas sino palabras. No obstante, hay obras que lo pulen tratando de que se olvide que esto es así, eliminan toda marca evidentemente retórica y trabajan una retórica «transparente» de referencialidad que, como se ha visto, puede tener efectos poderosos. Martín Kohan hace lo contrario, exhibe que la literatura es apenas semiosis. Un estilo bastante particular lo diferencia (afortunadamente)

[22] Cf. el clásico libro que, publicado hace ya treinta y seis años, señala la llegada del «giro lingüístico» a los estudios históricos: White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

[23] Véanse, además de *Marxismo y literatura* (*op. cit.*), de Williams, mi aún inédito *Otro logos. Signos, discursos y política* y mi ensayo *Mijaíl Bajtín, la guerra de las culturas* (*op. cit.*).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 442 9/5/11 3:04 PM

de los escritores cuyo único programa pareciera ser ganarse el crédito que le dio la crítica a Juan José Saer, imitándolo con obediencia. Kohan complejiza la sintaxis de sus frases y acciones, deteniéndolas en cámara lenta como querría el objetivismo y como tantas veces hizo Saer, pero el efecto no lo logra únicamente con la usual descomposición de la acción en mínimos componentes y reflexiones precisas específicas, para cada instante. Toda esa densidad significante, esa minimalista detención del tiempo de la trama no apuntan en Kohan (como sí en Saer) a una reflexión filosófica amarga sino a una mirada agudamente humorística del mundo. Sus razonamientos obsesivos y excesivos tienen un guiño suavemente jocoso, nunca superficial; llaman a la sonrisa que critica, no a la carcajada, y —como pasa siempre que el humor es bueno, aun si sobrevuela en dosis tan sutiles como en esta escritura— a la reflexión. Su prosa no se agota en decir hasta el hartazgo «todo es lenguaje», ni en festejarlo, ni en arrugar el ceño con solemnidad afrancesada porque se está haciendo aparecer Alta Literatura en una novela. Los razonamientos minimalistas casi absurdos de su escritura contienen toda una filosofía de la mirada irónica. Escribe Kohan en *Museo de la revolución*, por ejemplo:

> Me levanto de un salto y me tiro sobre el teléfono. ¿Para qué? Para llamarla. Pero entonces caigo en la cuenta de que no tengo el número de su casa ni tampoco, por lo tanto, una manera de ubicarla ya mismo. Mi única posibilidad es esperar hasta mañana (¿pero cómo? ¿Acaso no pasó ya esta noche? ¿Acaso no es ya mañana?) y buscarla en su trabajo. Me siento repentinamente encerrado en esta confortable habitación de hotel de turismo. Quisiera largarme a la calle a caminar y caminar sin ir a ninguna parte, hasta quedar exhausto. Pero a la vez no puedo despegarme de este teléfono inerte donde recién estaba todo (toda la historia, toda la verdad) y ahora no hay nada. En una decepcionante solución intermedia, me largo a caminar pero adentro de esta habitación. Esa andadura eminentemente urbana, capturada en la estrechez de un interior, no puede sino tornarse frenética (esa clase de frenesí que uno concibe más que nada en los locos). No puedo hacer nada, no por lo menos hasta que empiece el día, pero al mismo tiempo, y sin que logre calmarme, siento que algo tengo que hacer. Dentro de un rato ya sé: voy a llamar a Norma Rossi a su trabajo. Pero la impaciencia me traga y siento que tengo que hacer algo ahora: ya mismo. El teléfono, miro el teléfono. Es más fácil ceder a los impulsos cuando se trata de un teléfono, porque todo, incluso lo más remoto, pasa a quedar al instante al alcance de la mano (o de la voz). En realidad, puede que sea su consecuencia social más relevante: desde que existe el teléfono, es más difícil contenerse.

El laberinto de la escritura no importa acá porque esté técnicamente bien hecho sino porque dibuja en los significantes una complejidad no ornamental,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 443 9/5/11 3:04 PM

indiscernible de los significados y de la mirada del narrador, que apunta a observarse en la ansiedad, las relaciones de la subjetividad con la tecnología, en la irracional desesperación humana, sin desesperarse, con una meticulosidad irónica.

Kohan casi nunca puede evitar un dejo burlón en su prosa detenida, densa y autorreferencial, incluso cuando relata lo más terrible. Así, por ejemplo, el comienzo de *Dos veces junio*: el protagonista hace su servicio militar en 1978 y cumple funciones de chofer de un oficial que es médico y trabaja como tal en la represión clandestina. La novela, narrada por el soldado, empieza con palabras escritas en un cuaderno: un mensaje telefónico que el conscripto descubre en una oficina militar. Desde estas primeras líneas, no sólo se instala la mancha temática del lenguaje sino una burla de terrorífica eficacia ante la convicción de que todo es palabra, porque recuerda, precisamente, que lo que ha llegado en la Argentina a pesar y valer del modo más brutal es la no semiosis, la violencia de los cuerpos, que se impone con una brutalidad que el giro lingüístico de la democracia de la derrota trata en vano de conjurar:

> El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: «¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?» […]
> Descubrí que, al lado del cuaderno de notas, estaba la birome con la que esa nota había sido escrita. Una birome rota en el extremo, evidentemente porque alguien descargaba sus nervios mordiendo el plástico ingrato. Tomé esa birome, tratando de no tocar la parte rota: tal vez estuviera húmeda todavía. Mi pulso por entonces ya era bueno. Era capaz de enhebrar un hilo hasta en las agujas más pequeñas. Por eso pude agregar el trazo faltante a la letra ese, y que no se notara que había habido una corrección posterior. Desde siempre parecía haber sido una zeta, tal la gracia de la colita que yo adosé en la parte de debajo de la letra. Ahora la ese era una zeta, como corresponde.
> Pocas cosas me contrarían tanto como las faltas de ortografía.

La pregunta sobre la edad en la que se puede empezar a torturar proviene de un centro de detención clandestina en el que una guerrillera está pariendo. Como la mujer no ha dado información, hasta ahora, pese a la tortura, entonces se realiza la consulta técnica, a ver si se puede torturar al bebé para que ella hable. Nuestro narrador no se inmuta, al contrario, encara la consulta con interés científico; lo que no tolera, en cambio, es la falta de ortografía. Igual que las personas preocupadas por la ética, él quiere que en el lenguaje se haga lo que «corresponde». Toda la novela está teñida por el sarcasmo amargo de la primera generación de postdictadura. Pero hay algo más, que no pertenece sólo a este ejemplo y este personaje sino que tiñe toda la narrativa de Martín Kohan, y es lo que quisiera precisar aquí: el hincapié en la densidad discursiva

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 444 9/5/11 3:04 PM

es un modo acertado de parodiar los laberintos subjetivos de la obsesividad (por eso la precisión sobre la birome mordisqueada, el cuidado para evitar tocar su punta probablemente húmeda, la puntillosa pulcritud del personaje). Es una obsesividad que no tiene únicamente el soldado de ultraderecha que narra y protagoniza, es un rasgo humano que compartimos muchos y vuelve a este personaje deleznable alguien posible y semejante, no un monstruo, alguien incluso gracioso (horriblemente gracioso) ante cuyos gestos podemos sonreír, aunque sea con aprensión. Con su voz inteligente y atroz, lingüística y filosóficamente densa, el soldado observa su propia obsesión y la disfruta, observa minuciosamente a la sociedad argentina eufórica y triunfalista del Mundial de Fútbol de 1978, la sociedad cómplice, la que festejaba a Videla y decía «por algo será», la que el niño Martín Kohan conoció cuando seguramente, llevado por la felicidad infantil, agitaba junto a esos adultos, él también, las banderas celestes y blancas celebrando el triunfo de la Argentina. Un puente extraño y productivo se traza entre el escenario de festejo de una sociedad cómplice de la masacre y el disfrute de la escritura en su minimalismo obsesivo, acá puesto al servicio de la construcción de una psicología que horroriza, pero no únicamente: a su modo particular, la obra de Kohan también tiene algo de los personajes de la serie televisiva *Seinfeld*, que fue definida alguna vez como «una serie sobre nada», gran definición si aceptamos que centrarse en la nada es precisamente la sustancia misma de la obsesividad, y que es de eso de lo que reímos viéndola.[24]

Códigos, convenciones, procedimientos, ésa es la poderosa «nada» de que *Seinfeld* ríe con inteligencia extrema: los lenguajes sociales y la galería de rituales, irritaciones, frustraciones y titánicos esfuerzos ridículos a los que una cultura se somete a sí misma. Algo relacionado con esta perspicaz distancia para observar el mundo aparece una y otra vez en las mejores obras de Martín Kohan, aun si observan hechos tremendos. Ésta es para mí una valiosa particularidad de su estilo. Hay algunos libros suyos que creo están menos logrados (*Segundos afuera*) donde ese minimalismo humorístico es más un fuego de artificio que preguntas profundas. Pero en muchas obras Kohan entrelaza el «todo es lenguaje» con la libertad crítica que produce entender que, entonces, todo es absurdo. Kohan es uno de los humoristas más serios, dolorosos y refinados de la democracia de la derrota.

[24] *Seinfeld* es una de las comedias estadounidenses más originales e influyentes de los años 90. Creada por Larry David y Jerry Seinfeld, se emitió entre 1989 y 1998.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 445 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 12

Certezas del cuerpo

Aquél era otro ámbito, signado por lo que no se mostraba a la luz del día pero tampoco se podía reprimir, la llamada ineludible de esa voz secreta escondida en el apremiante dios-río de la sangre; un ámbito hecho de gestos furtivos o arrebatados, de carne y fluidos y unos magníficos, obsesionantes dientes.

F. G. Mazzeo (1960), «Unheimlich Schön»

Si creer que sólo hay lenguaje sumerge en la impotencia, en el orfanato helado en que nos alberga la razón y por lo tanto, paradójicamente, en percibir el mundo como convención incomprensible; si el signo sólo parece servir cuando es arma para engaño, continuidad de la injusticia e hipnosis sobre los oprimidos, si lo que se ve desde arriba de la torre es desesperanza hiperpoblada de signos que no remiten a verdad alguna, lo único que queda es el propio cuerpo, ésa es la certeza con la que se puede contar y lo único que puede refutar, resistir la desazón. ¿Cómo saber si hay algo más allá del signo? Porque el cuerpo goza o duele, porque algo no semiótico reacciona en nosotros. En una sociedad oscura donde no se vislumbra salida colectiva, los prisioneros de la torre se perciben condenados a la única seguridad y a la única arma de sus propias sensaciones físicas. Así, el cuerpo tiende a aparecer en sus obras para bien o para mal, como refutación o confirmación creíble de lo que ocurre, es la trampa que no se puede eludir o el único paraíso.

«Te vomitaré de mi boca», de Hernán Ronsino, es un relato de iniciación que llega a su clímax con una situación corporal muy poderosa: el día de su primera comunión, el protagonista es obligado a debutar sexualmente en la sacristía con Tragedia Grotesca, una vieja prostituta del barrio pueblerino en el que transcurre el relato. Luego sabremos que se trató de una de esas agresiones entre hombres que algunos llaman «broma»: una conspiración de parroquianos para hacerle perder su virginidad, complot donde participa el Enano Soto, el sacristán, conocido habitué del prostíbulo.

Cuando, minutos después de su debut, el muchacho debe recibir la hostia, las sensaciones del cuerpo se aglomeran:

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 446 9/5/11 3:04 PM

> Y bajé los escalones, y vi la figura del fotógrafo acomodándose para poder captar el momento justo. A partir de entonces la descompostura física me volvió con un mareo, y también comenzó a tomar un soporte mental, sobre ciertas imágenes recortadas: la boca del Enano, entre los cuerpos del cura Solimano y del obispo de Mercedes, riéndose; sus rollos en la nuca, la verruga en la punta de la oreja; el aliento de la Tragedia Grotesca, con gusto a ajo y vino tinto; su lengua seca por todo mi cuerpo; sus dedos fríos, la mano; el contacto con la mano del obispo de Mercedes; mi lengua suspendida en el aire para recibir el cuerpo de Cristo; un amontonamiento de asco en mi garganta; y una convulsión, que me contrajo, me dobló, me hizo arrodillar a los pies del obispo de Mercedes en el altar; y el roce, después, inevitable, de la hostia en el paladar, me arrancó un líquido viscoso, capturado por el fogonazo que salió disparado de las manos del fotógrafo que mamá había contratado. Un líquido viscoso, agrio, se derramó de mi boca, y se enchastró sobre el manto violeta con ribetes dorados del obispo de Mercedes.[1]

Minutos antes fue forzado a derramar semen, ahora derrama vómito, la agresión recibida se devuelve. Nada está pensado o programado: es el cuerpo que dice su discurso verdadero, irrefrenable y necesario, a diferencia de lo que dicen los adultos, que en el cuento de Ronsino —con una sola excepción— es siempre susurro chismoso o blableo insustancial que sostiene el *statu quo*.

Todo transcurre en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, el 8 de diciembre de 1983. «Te vomitaré de mi boca» relata el último año de la infancia: comienza en febrero, con la llegada de Rivera, un forastero misterioso que se instala en el barrio (el único adulto con discurso interesante), y se cierra con este día iniciático, que también será el día en que Rivera se vaya. No es casual que el relato apunte con exactitud la fecha (8 de diciembre de 1983): subraya que la primera comunión transcurre dos días antes de la asunción de Raúl Alfonsín, casi en el exacto comienzo de una democracia que será desazón para la expectante generación de Ronsino. Elige que ese día en que empieza algo que se espera nuevo sea también un día de decepción, el momento en que Rivera se va, en el que termina todo (Rivera, el cuento, la infancia). No es casual que antes se haya escrito que «A fines de agosto se empezó a hablar de política» y se tematice explícitamente que está terminando la dictadura, que se haya relatado la impunidad con que el policía Reyes actúa en el barrio, y se haya insinuado que el forastero puede haber estado en el exilio por su militancia y su llegada al barrio puede haber sido también su llegada al país.

Todo esto permite leer que «Te vomitaré de mi boca» no es solamente un

[1] Ronsino, Hernán. «Te vomitaré de mi boca», en su: *Te vomitaré de mi boca*, Buenos Aires, Libris, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 447 9/5/11 3:04 PM

cuento donde el cuerpo sufre el final de la infancia y repudia como puede su ingreso forzado a una sociedad sexista, sucia e hipócrita, también es un cuento sobre el comienzo de la democracia de la derrota, una democracia signada por la náusea y por la cita de *La náusea* de Jean Paul Sartre, que el cuento incluye: «La Náusea no me ha abandonado y no creo que me abandone tan pronto; pero ya no la soporto, ya no es una enfermedad ni un acceso pasajero: soy yo».

El complot para iniciar al joven narrador en el sexo se califica como «tragedia grotesca» porque es iniciarlo en la adultez, y ser adulto en la derrota es asumir que la náusea por el mundo que se habita se vuelve carne, resignada carne y resignada identidad. «Te vomitaré de mi boca» une con dibujo sutil la farsa católica y sexista de la virilidad con la farsa democrática y la náusea corporal. La imagen engarza con perfección un conflicto del Orden de Géneros (el dolor de hacerse hombre en una sociedad falo-logocéntrica, patriarcal) con uno del Orden de Clases (la democracia de la derrota), y la iglesia es el espacio en que ambos se cruzan. Al ser el lugar donde todos los hilos del relato confluyen, el que alberga simultáneamente la escena de la iniciación y del repudio a la iniciación, se satura de significados: no se puede leer ignorando qué rol jugó la Iglesia como institución en la dictadura (que en el cuento termina dos días después), cuando apoyó y permitió la masacre de los pocos sacerdotes y monjas que la combatieron y protegió a religiosos que participaron activamente en la tortura. Sin mencionar nada de esto, el cuento hace de la iglesia el lugar donde se monta una comedia hipócrita para los ojos ansiosos y estupidizados de madres y padres. Ojos ciegos y cómplices.

Este magnífico relato (que recuerda algo del Onetti de *Los adioses*, en ese centrarse alrededor del forastero y construirlo desde el rumor, el chisme y el fracaso) puede leerse además como reformulación de un cuento inolvidable de Silvina Ocampo, «El pecado mortal», en el que también se cruzan la primera comunión, la iniciación sexual traumática y la ceguera cómplice de la familia y el *statu quo*. Dos diferencias fuertes señalan, sin embargo, la pertenencia de Ronsino a su generación: la primera se inscribe en el Orden de Clases y es la asociación de la experiencia iniciática con la asqueante democracia que comienza; la segunda, en el Orden de Géneros: la experiencia sexual que la sociedad prescribe para hombres y mujeres es en sí misma traumática, pero muy diferente para cada uno: para un hombre supone disciplinar la voluntad y ser activo por mandato. Mientras la niña de Ocampo aprende a aceptar que su cuerpo sea avasallado y a asumirse culpable, el muchacho de Ronsino aprende otra forma de dejarse avasallar: ser activo y potente con o sin gusto, acatar la orden de querer aunque no quiera. Y mientras el cuerpo de la niña reprime posibles reacciones, tramita contra ella, internamente, como pecado, la rabia por la agresión que sufrió, y acepta modosita la ceremonia de la comunión y la hostia, el cuerpo del varón puede usar el permiso cultural para expresar la violencia y su estómago se permite «hablar», por inconveniente que esto sea. Lo que es en el cuento de Ocampo una confesión secreta, un susurro avergon-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 448 9/5/11 3:04 PM

zado, es en el de Ronsino un recuerdo de pubertad que se cuenta sin bajar la voz, un vómito público del que se explican antecedentes que también evocan linajes codificados de la literatura, por ejemplo la picaresca.

El cuerpo tiende a aparecer en la NNA como espacio de la verdad. En las novelas de Patricia Ratto, el erotismo revela realidades implacables que los personajes no podrán eludir: la muchacha de *Pequeños hombres blancos* que ejerce de maestra en la Patagonia, en plena dictadura, se enamora del gendarme encantador, sensible y solidario con ella que, como irá comprendiendo, es además un represor al servicio del gobierno militar. Todo eso que ella no quiere ver de ese hombre aparece en el lugar más políticamente incorrecto: el placer que comparten. En el sexo, la pareja juega liviana y gozosamente al sadomasoquismo, y si lo previsible sería que él fuera el dominante, ocurre al revés: ella tiene el impulso de atarlo y montarlo, él se deja hacer. Es un encuentro lúdico, especialmente pleno que la novela construye con intensidad y hasta romanticismo, y sin embargo condensa como imagen significaciones fundamentales del libro. Es como si en el juego sexual ella presintiera o se hiciera eco, a su modo, de las obligaciones laborales del gendarme como represor en ese pueblo, obligaciones que él cumple sin fanatismo ni disgusto, sin volverse por eso un monstruo o lo que podríamos entender fácilmente como «mala persona», obligaciones frente a las que la protagonista deberá tomar finalmente partido, que la harán descubrir el tamaño de su valentía y su integridad, no como una característica esencial de su personalidad sino como una construcción de sí misma, un punto de llegada.

El goce sexual no ocupa muchas páginas en *Pequeños hombres blancos*, pero cada vez que aparece se vuelve un modo de saber. En un ensueño erótico, la protagonista se descubre fascinada por el poder de otro represor que no es su novio sino un alumno suyo en la escuela para adultos; es decir, alguien que le debe obediencia. Imprevisiblemente una vez más, los papeles se invierten: ella se excita imaginando que él la toma por la fuerza. El texto no la condena por estas fantasías: deja que su cuerpo sienta y dimensione la complejidad políticamente incorrecta y también hermosa por eso, que suele tener la vida y entable un diálogo tenso con sus decisiones.

En la segunda novela de Ratto, *Nudos*, se enamoran una asistente social y un ex combatiente de Malvinas que vende artesanías en el andén de la estación. El hombre está mutilado y cuando la pareja va a la cama, despojarse de la pierna ortopédica es parte del ritual en el que los amantes se quitan de a poco accesorios y ropas para encontrarse en la verdad de sus cuerpos; en el juego erótico participan el muñón, las heridas, cada marca en la carne del hombre. Él no es su amor *a pesar de* ser tullido; la falta de su pierna, su derrota, su realidad histórico-existencial es su condición y con todo eso es amado. En el cuerpo su verdad se revela.

Lo mismo hace Gamerro en la extraordinaria escena de *Las Islas* en la que otro ex combatiente, Felipe Félix, también marcado en lo más hondo de su

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 449 9/5/11 3:04 PM

materialidad no semiótica (el casco de granada en el cerebro), tiene sexo con Gloria, ex desaparecida que fue mujer de su torturador. El cuerpo de Gloria es extraño al tacto y Felipe siente ahí un «misterio»:

> […] qué era eso que encontraban mis dedos en la superficie inagotable de su espalda, la fruta dulce de sus nalgas, el tobogán de sus muslos (subir, tirarse feliz, volver a subir corriendo como en la plaza del pueblo); deseé desesperadamente ser ciego para poder tocarla con mayor intensidad, y levantando los dedos en alto, para romper el hechizo, hice mi primer descubrimiento: el aire raspaba después de tocarla a ella. Algún lugar de mi cuerpo, seguramente el que acomodaba mejor los recesos y salientes de su arquitectura, me susurró el segundo, un corolario: después de tocar esto, me dijo, no vas a querer tocar ninguna otra cosa en tu vida. Sabelo ahora, aunque cuando te levantes de acá lo olvides: vas a compararlo siempre, cualquier otra piel va a sentirse como arpillera. Te va a ser difícil conformarte.

Algo hay en la piel de Gloria que no se puede saber, no hay semiosis para señalar «qué era eso» que se tocó pero sí certeza: será inolvidable. Hasta que llega el significante que responde el «qué», designa «eso». Con él no salimos de la certeza del cuerpo porque es un signo que remite a otra realidad no semiótica también inolvidable: la tortura.

> Eran estas pequeñas cicatrices brillosas lo que mis dedos habían detectado antes, en la oscuridad confundiéndolas con una ilusión táctil fruto de mi embeleso; el mapa que yo había trazado uniendo estos puntos con mis dedos recién ahora empezaba a tomar forma. Gloria me miraba resignada, esperando que me decidiera de una vez, y a mí me hubiera gustado complacerla: qué, cuándo, quién. Pero ya conocía las repuestas. Se lo hicieron a esta piel, sentí en la garganta, en los ojos: fueron capaces de hacérselo a esta piel.

«Se lo hicieron.» Hay un sujeto impersonal que hizo daño a los cuerpos. En *Las Islas* y en *Nudos* es la dictadura militar; es la picana eléctrica hecha carne en Gloria, el casco de granada hecho cerebro en Félix, el muñón de Manuel en Ratto.

En *Muerta de hambre*, de Fernanda García Lao, también en *La asesina de Lady Di*, de Alejandro López, el cuerpo gordo es la reacción ante un poder antiguo e injusto; con su obesidad los hijos avergüenzan a sus padres y ellos quisieran que desaparecieran, que no existieran. Deseos filicidas más o menos explícitos ante estas hijas que no son las buenas, las que corresponden, sino abyectas «otras» de hermanas rutilantes muertas (López) o de otra familia (García Lao). Ante esos padres no padres que niegan con su desamor la existencia misma de las hijas, ellas esgrimen sus cuerpos como única positividad, última y primera ratio.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 450 9/5/11 3:04 PM

La gorda de *Muerta de hambre*, de García Lao, no adora comer: en su discurso no hay placer por la delicia de la boca llena sino una angustiosa compulsión, casi siempre repugnante. No se come por gusto en esta novela esperpéntica: una hija gorda es el engendro de padres atroces y de un pasado imposible de rehacer. Ella come para morir o para matar, come de odio contra el mundo que recibió de los adultos, contra los hombres en una sociedad donde ella es mujer y oprimida, contra la hipocresía. «Me habían mentido todos», denuncia cuando comprende, internada a la fuerza en una clínica de rehabilitación, que el montaje de engaños tiene límites inacabables y no se puede creer ni en lo que ven los ojos. Otra vez, su cuerpo intoxicado de grasa es lo único cierto: puro dolor generacional de hija ensuciada por los secretos, la frustración y la pusilanimidad de los adultos.

Las drogas y el cuerpo

Klezmer me felicitó por tener metas claras y por «quebrar el fanatismo por A.». Él también adelantó el rumbo para el año próximo: Zoloft, eukodal en gotas, terapia de grupo y cámara Gesell.

Carolina Sborovsky (1979), *El bienestar* (2010)

El cuerpo entonces es también juez ineludible de lo que ocurre. Por eso acallar, suavizar, confundir, obnubilar sus mensajes para poder descansar del infierno en que se vive parece ser el objetivo más frecuente de las drogas en la nueva narrativa. Como señalaba mi alumno Guido Herzovich, éstas no son primordialmente el instrumento para experimentar y encontrar verdades extremas o una revolución interior. Así funcionaron, en general, en la literatura de las décadas anteriores (Aldous Huxley, la obra psicodélica de William Burroughs, etc.). En la NNA, los escritores que retoman el tema tienden a presentarlo sin entusiasmo psicodélico: ni un modo de descubrimiento, ni audaz entrega romántica de sensibilidades superiores a un saber intenso sino una forma de tolerar, de anestesiarse, de sobrevivir al horror social a partir de adaptarse a él.[2] Así consume sus drogas Felipe Félix en *Las Islas*: para poder hacer rápido su trabajo, o para poder aguantar la desgracia. Así jala cocaína Tamerlán: para ser un amo iracundo, despiadado y eficiente. Así el psiquiatra Canal inyecta a Felipe la «droga del dolor»: para torturarlo y extraer la información que

[2] Herzovich, Guido. «Democracia de la depresión. El cuerpo y la subjetividad desde la experiencia de la droga. Análisis de *Las Islas*, de Carlos Gamerro y *Bajar es lo peor*, de Mariana Enriquez», monografía realizada para mi seminario de grado de la carrera de Letras (FyL UBA) «Relatos de la intemperie (Algunas hipótesis sobre la narrativa argentina de las generaciones recientes)», mímeo, diciembre de 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 451 9/5/11 3:04 PM

el poder precisa. Así disfrutan el éxtasis Felipe y Gloria: para olvidar juntos que la única liberación es el suicidio, ese estímulo químico otorga al cuerpo la razón válida para seguir viviendo.

Las drogas son utilitarias, sirven para estar en el sistema: En *Entre hombres*, de Germán Maggiori, los policías consumen su cocaína para investigar, torturar o matar con velocidad; las prostitutas y travestis, para darse coraje en su riesgoso trabajo. La adicción recorre la NNA. Tal vez sea Alejandra Laurencich una de los que mejor trabajó las relaciones entre dependencia de drogas y postdictadura, en cuentos como «De rodillas», «El olor de aquel mundo» o «Ceci en la noche del milenio».[3] Los jóvenes son adictos para olvidar su vacío, los no tan jóvenes, para olvidar que llegaron al mundo con ideales recién al final, para ver su derrota:

> Aspiró. Se acordó de Ciro con el símbolo de la paz y la remera desteñida, haciendo explotar los cohetes en las latas de pintura, bajo el perfume de los tilos. El olor a pólvora, la risa, las bengalas. Volvió a aspirar. La nariz le ardió por dentro. Se apretó los párpados para no llorar.
> —El mundo tenía otro olor antes —dijo.
> —¿Qué? —dijo el Bocha.
> Ella no lo miró.
> —Dejame tres —dijo. Y supo que nunca más volvería a reír bajo un cielo arrebolado.[4]

En *Selección natural*, de Cecilia Szperling, o *Bajar es lo peor*, de Mariana Enriquez, aparece el tópico romántico de los hombres o mujeres sensibles que se inmolan en las drogas, pero incluso en la novela de Enriquez, donde el romanticismo alemán está tan presente, el *tema* es romántico, no la inmolación en sí, ya que no es el final triste y al mismo tiempo glorioso de jóvenes audaces que fueron muy lejos, sino más bien el fracaso de dos que no pudieron ir a ninguna parte; es el producto liso y llano de la depresión y la falta de productividad, no un triunfo ambiguo y heroico. Esto en Enriquez se percibe con menos facilidad por la entonación sólo aparentemente romántica que, por momentos, construye la novela, mas en Szperling, donde la voz narradora es ajena y levemente socarrona, es bien evidente. El *leitmotiv* de «la canción de moda», que la narradora de *Selección natural* caracteriza de entrada como droga («un *hit* hipnótico que tenía cautivos a los habitantes de la ciudad»), describe exactamente lo que hace la escritura con sus pobres personajes: «sos-

[3] Laurencich, Alejandra, «De rodillas», en su: *Coronadas de gloria*, Buenos Aires, Galerna, 2002. «El olor de aquel mundo» y «Ceci en la noche del milenio» pertenecen a *Historias de mujeres oscuras*, *op. cit.*

[4] Laurencich, Alejandra, «El olor de aquel mundo», *ibidem.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 452 9/5/11 3:04 PM

co-mo-una-ciu-dad-vis-ta-des-de-un-avión», cantan casi todos, en algún momento del libro, a coro o solos, con falsa alegría.[5] Ese «ver desde un avión» no refiere tanto a observar desde la superioridad de otro plano sino a la mirada panorámica, superficial, rápida y generalizada que nos salva de profundizar o focalizar detalles. Desde la voluntaria indiferencia, la escritura cuenta con igual lejanía la historia de jóvenes que consumen drogas indiscriminadamente, no sólo algunos sensibles y desesperados, sino también los cínicos, los superficiales, los utilitarios, los integrados en trabajos prestigiosos y bien pagos, los desocupados y marginales sin objetivos. Las drogas son lo único que parece llenar la vida de todos y si ellos se ponen en riesgo de muerte consumiéndolas, es apenas parte de su estúpido y desapasionado vivir a la marchanta. La «selección natural» del título alude, sí, tal vez, a que los mejores de ellos (los más sensibles y nobles) son quienes mueren con más facilidad de sobredosis, pero nada más. Las drogas expresan la vertiginosa necesidad de borrarse el cuerpo (sus exigencias, *su verdad*) y borrarse uno mismo; así circulan en la novela mientras, por debajo de su trama, lo que circula es la presión social, el mandato insoportable de belleza para las mujeres, éxito profesional y dinero para todos, como tenaza silenciosa.

En su análisis Herzovich advierte que el fenómeno de las drogas como respuesta a una sociedad de deprimidos sin horizonte político no es solamente argentino. Apoyándose en la tesis de Elisabeth Roudinesco, según la cual hoy la gente que habita las democracias postmodernas, condenada «al agotamiento por la ausencia de perspectiva revolucionaria, busca en la droga o la religiosidad, en el higienismo o el culto del cuerpo perfecto, el ideal de la felicidad imposible»,[6] muestra cómo algunas novelas de la NNA registran cómo la persona humana deseante se vuelve máquina en «la *indiferenciación de estímulos* exteriores, y aun la asimilación de éstos con las procesos interiores del cuerpo». Ejemplifica con *Bajar es lo peor*, donde, según Herzovich:

> […] casi todo lo que ingieren o hacen los personajes aparece como una necesidad fisiológica, es decir, como el intento de calmar un malestar del cuerpo. Comer, coger, tomar, fumar, buscar compañía o abandonarse, todo es drogarse. Eso explica la habitual apelación a «un poco de droga» (*Bajar es lo peor*, p. 93), considerando genéricamente las distintas sustancias y efectos. Y lo mismo ocurre con el deseo sexual: si Facundo enamora hasta la locura a cualquiera que se le pone enfrente es porque no interviene instancia subjetiva en el amor, y el efecto de Facundo es como el efecto de cualquier otra droga. Todo funciona parecido, porque como escribió Agamben, no se trata de hacer una experiencia sino de destruirla.

[5] Szperling, Cecilia. *Selección natural*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
[6] Roudinesco, Elisabeth. *¿Por qué el psicoanálisis?*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 453 9/5/11 3:04 PM

La verdad del cuerpo, entonces, a veces es tan dolorosa que es mejor acallarla. Otras es el cuerpo mismo la droga feliz, el éxtasis indiscriminado que trae a la vida la única intensidad. Con ese valor maníaco, compulsivo y festivo aparece el cuerpo en la magnífica poesía de Washington Cucurto y en su despareja narrativa. Algo similar ocurre en los relatos de Fernanda Laguna, aunque con mucha más negrura porque ni las anestesias del sexo y la droga anestesian a sus atormentadas protagonistas. Viviana Lysyj, una autora de mi generación cuya escritura tiene, no obstante, un fuerte sesgo de postdictadura, hace del placer corporal, en sus novelas, una explosión poderosa de escritura y un espacio utópico de resistencia política.[7] Aunque nada es tan unilateral y así como, en sus mejores momentos, el erotismo eufórico de Cucurto disimula mal una angustia que desborda, la algarabía sexual de Lysyj también tiene algo maníaco e insinúa con angustia el sometimiento a relaciones de poder en las que las mujeres no pueden poner las reglas.

Mirada femenina: una breve introducción

lleva la voz infectada/
se dice:
he de plegar mi epidermis atentamente
esparcir el óxido
y el pus que
subyacen mi piel cobre
puedo beber mis líquidos
de mis fluidos
puedo regenerarme
degenerarme
puedo limpiar la rosa
quemar mi tierra
sembrar mi prosa

Lorena Fernández Soto (1978), «XI» (2010)

Esta primera interpretación que propuse de la mancha temática de las certezas del cuerpo se inscribió en el Orden de Clases, en el trauma argentino del pasado reciente y las consecuencias de la derrota. Pero hay otra lectura posible desde el Orden de Géneros, desde la red de discursos donde combaten lo masculino y lo femenino.

A lo largo de este análisis mostré que la literatura es una sola y entrelacé

[7] Viviana Lysyj nació en 1958, no obstante lo cual, sin dar explicaciones, Florencia Abbate la seleccionó en su citada antología *Una terraza propia*. Publicó los relatos *Erotópolis* (Buenos Aires, De la Flor, 1994)y las novelas *Piercing* (Buenos Aires, Alfaguara, 2006) y *Tragamonedas* (Buenos Aires, Alfaguara, 2008).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 454 9/5/11 3:04 PM

obras de mujeres y varones. Pero la mancha temática de la certeza del cuerpo se alumbra de otro modo si leemos desde el Orden de Géneros.

¿Qué significa que una literatura tenga «mirada femenina»? Las mujeres están en una particular posición sociocultural que les permite (o las condena a) observar desde cierto margen, y lo que se ve desde ahí no se ve desde el centro. Esta capacidad no es automática, porque no son sus genitales los que la garantizan, es algo que ellas hacen con la situación social en la que la sociedad las ha colocado. Pueden negar esa situación y fingir que se las trata «igual» que a un varón. Esto no produce mirada femenina sino un remedo triste de perspectivas estereotipadas.

Asumir que también somos aquello a lo que nos han empujado es el primer paso para hacer con eso algo artísticamente productivo desde el género. ¿Pero esa asunción solamente es posible para una escritora? ¿Un hombre es capaz de ponerse en *situación femenina*, para escribir? Así como hay literatura escrita por mujeres que confirma los prejuicios más previsibles del machismo, hay otra que, escrita por varones, se asoma al pensamiento de la diferencia y participa de una mirada femenina. Vimos que en la NNA hay abundantes ejemplos y por eso uno de los puntos de partida fue que el conflicto de géneros aparece hoy de modos diferentes.

Por otra parte: ¿hay procedimientos literarios que garantizan la mirada femenina y otros que la obturan? La escritura de la subjetividad, sus constitutivas discontinuidades y contradicciones que se expresan en una sintaxis quebrada, en juegos con lo irracional, la voz múltiple y visceral del cuerpo y el deseo, etc., serían para cierta teoría literaria feminista el modo de representar la diferencia femenina. La subjetividad es tormentosa cuando se trata de una mujer, las lecturas feministas del psicoanálisis han demostrado que las mujeres, si bien constituidas por el lenguaje, como los hombres, estamos exiliadas adentro de él, nuestra relación con él es infinitamente conflictiva.[8] La literatura «femenina», entonces, sería, por ejemplo según la crítica Helène Cixous,[9] prosa desquiciada y vanguardista, nunca sereno y clásico realismo. En otros lugares me ocupo en profundidad de estas teorías, ahora quisiera repetir que no hay en arte algún procedimiento en abstracto que garantice un significado en sí mismo, ni valor literario. De modo que tampoco hay alguno que garantice la aparición de la valiosa mirada femenina, la cual en mi opinión, al menos tal como la definimos muchas críticas, constituye en sí misma talento literario.[10]

[8] Irigaray, Luce. *Speculum de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1984. Todo esto está desarrollado en mi ensayo *Otro logos. Signos, política, discursos.*

[9] Cixous, Helène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Madrid-Barcelona, Anthropos, 1995.

[10] Tal vez la mejor definición de mirada femenina en la literatura sea: Weigel, Sigrid, «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», en Ecker, Gisela [ed.], *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 455 9/5/11 3:04 PM

En un trabajo previo[11] me detuve en el problema de la objetividad y la subjetividad en literatura, leí críticamente, desde el género, la célebre *Teoría de la novela*, de Georg Lukács. Mostré entonces que la crítica literaria que festeja la capacidad del arte de objetivar o reflejar las relaciones sociales ha tendido a despreciar la subjetividad femenina como modo de conocimiento, pero también reivindiqué nuestro derecho de no permanecer, si no queremos, dentro de una literatura del yo, en la que trabajamos nuestro tormento subjetivo, si eso se vuelve una obligación, un estereotipo políticamente correcto o teóricamente bien visto, y el único modo en que se nos permite estar en la literatura. Entender una obra escrita por una mujer como literatura «femenina» sería entonces necesario porque alumbra la voz creativa de la diferencia, pero también reductor y discriminador, si al mismo tiempo la encierra en la obligación de ser pura diferencia:

> «Objetivar» y «reflejar» fueron valores literarios hegemónicos en la segunda mitad del siglo XX. Escritores «objetivos y racionales» fueron opuestos a mujeres «subjetivas y sentimentales» en un estereotipo que, como cualquiera, tuvo algo de cierto, mucho de cómodo, todo de miserable. Si algunas lo cultivaron sin luces ni riesgo (igual que algunos cultivaron con igual medianía el «reflejo objetivo»), otras lo acometieron con talento irrespetuoso, lo tensaron y desbordaron mientras trataban de usarlo de coartada, y produjeron textos entonces incomprendidos, tan grandes como atormentados. Escribieron un pastiche chirriante, insolente, muchas veces erizado de humor, siempre ilegible para casi todos, que sólo hace muy poco se empezó a entender. Y así las escritoras pueden recuperar hoy esta estética sin tener por eso que jugarse la vida, trabajar con su corral como se les da la gana, salir y usar técnicas de afuera, ser clásicas o realistas si quieren, porque […] [las críticas sexistas] ya no se muestran desembozadamente, ya no les es gratis exhibirse, y además porque hay una teoría literaria feminista que sustenta y permite.[12]

Precisemos entonces la respuesta: ¿cómo entender en literatura la mirada femenina? Junto con teóricas como Sigrid Weigel, hablaré aquí de ella no como el enfoque que automática o naturalmente tiene una escritura porque su autora empírica es mujer, sino como un punto de vista discursivo, ideológico, que se inscribe de modo subversivo o transgresor en el Orden de Géneros, algo que probable pero no necesariamente una mujer pueda lograr con mayor facilidad y autenticidad que un hombre, dada su condición existencial, pero que no es «natural» ni privativo de ella. La mirada femenina es un punto de vista político al que se llega, no se parte de ahí porque el falo-logocentrismo, la lógica masculina patriarcal (y no la diferencia femenina) es la partida para

[11] «Mujeres que escriben sobre ellas mismas. Literatura y subjetividad» y, con mayor profundidad, en *Otro logos. Signos, discursos, política*.

[12] Drucaroff, Elsa. «Mujeres que escriben sobre ellas mismas. Literatura y subjetividad», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 456 9/5/11 3:04 PM

todas y todos, lo que percibimos como lo «natural». Explicar esta afirmación trasciende los objetivos de este ensayo. Mientras tanto, quiero decir que el modo «natural» de establecer significación, de mirar las cosas, *no es natural*, requiere un largo y difícil proceso de reflexión que, por cierto, el arte a veces puede acelerar, o permitir que surja con rara y espontánea lucidez.

La mirada femenina no es por ende una esencia, algo que pueda aislarse y definirse de una vez, *no hay procedimiento formal capaz de garantizarla*. Es la inscripción políticamente conflictiva de un discurso literario en un Orden de Géneros que está siempre en movimiento (y entonces también es un efecto de lectura), una posición que va cambiando, variando cada vez, es el lugar donde la mujer ya no mira como se espera de ella pero sin ser todavía la mujer «libre» que vive sin conflicto, como una persona plena en un mundo reconciliado con la diferencia y ajeno a la opresión de género, porque ese mundo no existe. La mirada femenina es un hallazgo estético que, como dice Weigel, es siempre «bizco», siempre contradictorio, siempre atormentado de algún modo.

Varias escritoras y unos pocos escritores han sido capaces de llegar a la mirada femenina a lo largo de la historia, pero hay que reconocer que hoy las proporciones cambiaron. Sobre todo en la segunda generación de postdictadura, muchas escritoras la asumen incluso espontáneamente, a diferencia de las que pertenecemos a generaciones anteriores y hemos debido pasar por cierta concientización para intentarla. En cuanto a los escritores, hemos visto que varios la exploran y algunos la logran; otros conservan una insensibilidad que repite moldes reificados y sexistas, incluso si en sus obras pueda haber otros aciertos.

Pasos nuevos en el camino de las escritoras

la mujer leopardo anida niños
cucarachas

Gabriela Franco (1970), *Felicidades también (18 poetas)* (2005)

Para las escritoras de generaciones anteriores a las de postdictadura, aceptar que su condición de género las devaluaba en el campo intelectual fue un proceso largo y a menudo doloroso. Enfrentaron esta realidad, que ni siquiera estaba admitido poner sobre la mesa (las posiciones reivindicativas femeninas se castigaban con fastidio y burla), con estrategias diferentes. Algunas mujeres se propusieron y lograron antes que nada manejar con maestría géneros literarios y tradiciones que los hombres habían creado y perfeccionado; demostraron así su capacidad de escribir «igual de bien».[13] Otras como Beatriz

[13] Por ejemplo Angélica Gorodischer, quien entre los años 70 y los 80 escribió excelente narrativa policial o de ciencia ficción, saludada con justo entusiasmo por la perspectiva crítica

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 457 9/5/11 3:04 PM

Guido, Silvina Bullrich o Marta Lynch investigaron las relaciones de amor y de poder de los mundos íntimos, donde se evidenciaban conflictos propios de su género, pero fueron leídas con una mirada aplanadora que las «igualaba» estéticamente con el realismo social, lo cual necesariamente provocaba una actitud condescendiente ante sus textos: se les perdonaba que se dedicaran a problemas «menores» como el matrimonio o la familia porque se entendía que en ese lugar pequeño se «reflejaba» toda la sociedad. Pero si bien algo de eso siempre ocurre, lo novedoso de esos mundos literarios no residía en lo que decían del conflicto social, al menos no en los únicos términos en que se lo reconocía: como conflicto que en última instancia era de clase. Entonces, para elogiar o denostar estas obras la crítica las forzaba: exageraba cortésmente un valor de denuncia de clase que no era tan especial, o lamentaba su ausencia, ignorando lo que hoy se lee como gran aporte (la politización de género de los vínculos afectivos y sexuales). El novedoso realismo femenino se perdía en una lectura «social» que se negaba a admitir que lo interesante no era observar un macromundo en uno micro, sino percibir en ese denso «micromundo» la circulación de *otro* poder y *otra* política.[14]

Pero ya en el comienzo de la postdictadura la conciencia de género sexual se fue abriendo camino y, junto con ella, fueron posibles nuevos modos de escribir y también de leer. La democracia era el producto de una derrota de clase; en nuestro país el género no había librado ninguna batalla y por ende ese discurso no había sido derrotado. En cambio sí la había librado en la Europa todavía setentista donde muchas argentinas de la generación de militancia debieron pasar su exilio; y también en Estados Unidos, desde donde llegó a

---

masculina. Véanse entre otras obras *Opus Dos* (Buenos Aires, Minotauro, 1967), *Las pelucas* (Buenos Aires, Sudamericana, 1968), *Bajo las jubeas en flor* (Buenos Aires, De la Flor, 1973).

[14] La crítica acusó de «superficial» la narrativa de Silvina Bullrich o también —años después— esa inteligente e intensa novela de educación, *Los amores de Laurita*, de Ana María Shua (Buenos Aires, Sudamericana, 1984). Pero la supuesta «superficialidad» se sostiene en una lectura que busca en esas obras un juicio de clase y no una novedosa reflexión de género. La mirada muchas veces cínica y calculadora de las narradoras de Bullrich enoja a la crítica porque sus mujeres no son madres ciegas de abnegación ni esposas castas o monstruosas pecadoras lascivas, son figuras que hay que mutilar para empujar al estereotipo, tan intolerables que estos lectores precisan enterrarlas rápidamente bajo un insulto de clase («burguesas»), volviendo así invisible la denuncia de género que su existencia supone y refiere a las dificultades de las mujeres para ser felices en los roles que asigna la cultura. Son madres, esposas o amantes astutas y hasta gélidas; se defienden con elucubradas tretas de débil (porque aunque ocupan lugares de poder en la clase, son sometidas en el género) y las combinan hábilmente con sus prerrogativas burguesas. Marta Lynch o Beatriz Guido tuvieron en su momento más suerte que Bullrich con la crítica, pero en el fondo se leyeron con cierta condescendencia, se las redujo a sus «valores sociológicos», es decir, de clase. Para una inteligente lectura de estas escritoras véase Lojo, María Rosa (con la colaboración de Marcela Crespo y Sonia Jostic). «Pasos nuevos en espacios habituales», en Drucaroff, Elsa [ed.], *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 458 9/5/11 3:04 PM

México, otro destino del exilio nacional. Pocos años después la problemática de la diferencia ganó hegemonía en Estados Unidos bajo la influencia de Hillary Clinton (feminista «quemacorpiños» de los años 60, devenida primera dama); desde ahí influyó en nuestro lejano sur, combinándose con los argumentos que habían traído las que volvieron al país al comenzar la democracia. Entre nosotros se sentía como un discurso importado y también a menudo impostado, pero la evidencia de su necesidad lo ayudó a abrirse paso e imponer una nueva corrección política. Superficial en muchos aspectos, declarativa en el fondo, pero hay que reconocer que útil, porque volvió *decible* mucho que en el Orden de Géneros anterior era impronunciable. Decible, incluso si no fue demasiado tenido en cuenta. Y esto tuvo efectos literarios: abrió horizontes de lectura y de escritura y transformó algunos prejuicios generalizados en vergonzosos.

Así, las escritoras por fin pudimos valorar lo *nuevo* que Silvina Ocampo había inventado sin que se percibiera casi: su obra chirriante, su despreocupación por encajar en un molde clásico (masculino). Llevadas por esa sensibilidad se pudieron apreciar escrituras extrañas, de originalidad absoluta, producidas desde antes sin ser reconocidas. Me refiero a las obras de Hebe Uhart, Paula Varsavsky o Fina Warschaver, escritas entre los años 50 y los 80 pero que no trabajan con obediencia al linaje masculino sino en la diferencia y el desvío. Casi simultáneamente, entre los 70 y 80, una escritora de la calidad de Angélica Gorodischer dejaba que su mirada femenina se fuera haciendo progresivamente autoconsciente.

Más que ahogar la diferencia para mostrar que podían escribir como los hombres, las escritoras empezaron a entender, no que *debían* escribir como mujeres pero sí que lo «nuevo» de su potencia artística también residía en ese plus que les daba su particular y artísticamente poco explorado lugar en la sociedad. No se trataba de que pudieran escribir «igual» ni «igual de bien» sino de que además eran capaces de hacer algo *distinto*. Éste fue para nosotras un punto de llegada y en muchas se pueden ver las marcas de este proceso a lo largo de su obra.[15]

¿Cómo fue vivida la relación género-literatura, en cambio, por las jóvenes narradoras de postdictadura? Creo que lo que para nosotras fue un punto de llegada fue para ellas apenas un punto de partida. Pienso sobre todo en las escritoras de la segunda generación, pero también en muchas de la primera: no tratan de quedar bien o mal con la tradición legitimante de la narrativa masculina; sus cuentos ingresan a la literatura sin proclamas, sin necesidad de apoyarse en una conciencia feminista (aunque a veces la tengan). Simplemen-

[15] Por ejemplo en Sylvia Iparraguirre. Es interesante observar el camino que va de su primera novela, *El parque* (Buenos Aires, Emecé, 1996), muy bien construida pero donde la perspectiva femenina no existe y los personajes femeninos son estereotipos, a *El muchacho de los senos de goma* (Buenos Aires, Alfaguara, 2007), donde la observación de la Argentina menemizada, recesiva, y los personajes masculinos es sutilmente femenina.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 459 9/5/11 3:04 PM

te cuentan lo que se les da la gana, lo que tienen para contar. Su condición femenina y su mirada diferente aparecen de hecho, ya en las temáticas, ya en reflexiones, ya en procedimientos diferentes, inclasificables según patrones anteriores. Su escritura se ha liberado de las ataduras del compromiso político intencional, sean de género o de clase. Así, por ejemplo, dice una narradora de Budassi: «Fomentar prejuicios sobre la estupidez femenina siempre juega a favor: es bueno que el enemigo subestime las fuerzas del adversario».[16] Este sarcasmo con conciencia de género es espontáneo en su obra.

La NNA semiotiza casi con naturalidad, y en muchos casos por primera vez en la literatura, vivencias femeninas que antes nadie hubiera creído dignas de entrar en el arte. Quiero decir que si las experiencias culturalmente varoniles —las «sublimes» como la política, la guerra o la pasión erótica; las más cotidianas como el fútbol, la amistad en la mesa del bar— ya habían ingresado a cuentos y novelas y eran materia de muchos procedimientos y estilos diferentes, nuestras experiencias específicas casi nunca habían sido escritas.

De las «sublimes», sólo el amor era lo que obligadamente se esperaba de nuestros libros. La maternidad como materia literaria parecía cursi y poco atractiva: ¿qué otra cosa que amor, tautológico y aburrido amor, estúpida y plena felicidad, podía sentir una madre? Tal vez la primera maternidad intolerable para el Orden de Géneros esté en «El goce y la penitencia», de Silvina Ocampo, pero esta obra se volvía inocua cuando la crítica, leyéndola sin atención, apenas definía a su autora como inventora de tramas fantásticas, igual que su marido.[17]

[16] Budassi, Sonia. *Los domingos son para dormir*, Buenos Aires, Entropía, 2008.

[17] Ocampo, Silvina. «El goce y la penitencia», en su: *La furia*, Buenos Aires, Sur, 1959. Pruebas de la indiferencia de la crítica ante la obra genial de Ocampo es que no aparece en el *Diccionario básico de literatura argentina* que publica Adolfo Prieto en 1968 (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina), ni siquiera existe como la esposa de Adolfo Bioy Casares. Por su parte, la *Historia de la literatura argentina* (publicada en fascículos por el Centro Editor de América Latina entre 1968 y 1976, compilada a partir de entonces en tres volúmenes) sí se refiere a ella. La única vez que le dedica dos renglones es cuando habla de su marido: «[Adolfo Bioy Casares] Se casó con Silvina Ocampo, cuentista y poeta destacada, también perteneciente a un medio tradicional, y hermana de la directora de la revista *Sur*, Victoria Ocampo» (en el fascículo de Luis Gregorich, «La narrativa: la generación intermedia»). Además de esta mención, la escritora aparece apenas cinco veces (en el índice onomástico figura otra aparición pero es una errata), o como parte de una enumeración de nombres —al lado de su esposo— o (las dos veces que se la enumera sin él) en dos recuadros organizados con la ya comentada lógica del «corralito»: «La mujer en la literatura argentina» (fascículo de Alfredo Veiravé, «Feminismo y poesía», dedicado a Alfonsina Storni) y «Las narradoras» («La narrativa: la generación intermedia»). La falta de interés de la crítica en leerla (a ella y a las otras cuyos apellidos amontona para sacar cortésmente del medio) se evidencia en la incoherencia de las inclusiones. Si en una de las listas donde aparece con su marido se la integra a un grupo de escritores que continuarían la línea Florida (fascículo «Los contemporáneos» de Roger Pla) —y en su caso no hay más justificación literaria para afirmarlo que su pertenencia de clase—, en la otra, la lista de «Las narradoras», Gregorich afirma: «Se trata ahora de novelistas y cuentistas […] preocupadas, como sus compañeros de generación, en estructurar novelísticamente

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 460 9/5/11 3:04 PM

Años después una escritora de la generación de militancia, Ana María Shua, exploró el intenso erotismo del período de embarazo en *Los amores de Laurita*, novela que tanto para celebrarla como para hundirla se calificó de retrato de la clase media porteña en los febriles años 60 y se leyó como una historia de juegos sexuales frívolos de una pequeñoburguesita audaz. La lectura «social» de clase obturaba la importancia *social* de entender la educación sentimental de una mujer como el descubrimiento de su lugar subalterno. No se leyó políticamente la soledad de la adolescente en la camilla donde aborta, sus choques en crecimiento contra un mundo que se proclamaba revolucionario pero sólo le permitía colocarse como objeto de deseo. Mientras una sola periodista cultural aislada, Sandra Russo, celebraba la novela intuyendo estas novedades,[18] la mayor parte de la crítica se negaba a tomar *Los amores de Laurita* literariamente en serio. Esta «novela de educación femenina» muestra qué es para una mujer devenir adulta en conflicto con su entorno; claro que ese devenir no es igual al que Bajtín teorizara al examinar el *Bildungsroman*,[19] porque la persona en crecimiento pertenece en este caso a ese género para el cual el sexo es el espacio donde la injusticia social se le hace carne y hasta deseo. Algo que no ocurre solamente para las burguesas, aunque para las de otra clase el aprendizaje de la humillación también transcurra en otras zonas.

Lo cierto es que la maternidad que Shua ya se había animado a tratar con malignidad e ironía difíciles de emular en relatos como «Como una buena madre» o «Viajando se conoce gente»[20] se continúa explorando en la NNA femenina. Son asombrosas las posibilidades literarias del amor maternal que los hombres han simplificado, idealizándolo o despreciándolo por su supuesta simpleza. Varios cuentos de Alejandra Laurencich, sobre todo el ya comentado «Botnia sobre la almohada» o «Felicidad», muestran su complejidad aterradora.[21] Claudia Piñeiro también lo profundiza en *Elena sabe*: enjuicia la maternidad como obligación social: en lugar de investigar el dolor de una mujer por haberse hecho un aborto se ocupa de uno mucho peor, el que produce no habérselo hecho cuando se lo deseaba.[22] En estos relatos la maternidad

---

los problemas históricos, psicológicos y sociales de su país». La aserción puede describir obras de Beatriz Guido o Silvina Bullrich pero difícilmente de Ocampo. Las otras apariciones de la genial escritora son cita bibliográfica de la famosa *Antología de la literatura fantástica* que ella hizo junto con Borges y Bioy Casares para Emecé en 1963.

[18] Russo, Sandra. «No toquen a la madre», *Humor*, Buenos Aires, abril de 1984.

[19] Por ejemplo en Bajtín, M. M., «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en su: *Estética de la creación verbal*, *op. cit.*

[20] Cf. Drucaroff, Elsa. «La lección de anatomía. Narración de los cuerpos en la obra de Ana María Shua» en Buchanan, Rhonda (editora), *El río de los sueños. Aproximaciones a la obra de Ana María Shua.* Washington D.C., Interarmer Collection of the Organization of American States, 2001.

[21] Laurencich, Alejandra. «Felicidad», en Abbate, Florencia [selección y prólogo], *Una terraza propia*, *op. cit.*

[22] Piñeiro, Claudia. *Elena sabe*, Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 461 9/5/11 3:04 PM

también puede ser una pasión enferma y destructiva, asfixiante por la presión cultural que la rodea. Desde el otro extremo del lazo, las hijas pueden explorar sus relaciones con las madres saliendo de los estereotipos y también del puro rencor reivindicativo que recorre ciertos intentos literarios de la generación anterior, programáticamente feministas.[23] Así lo hacen de modos muy distintos narrativas como las de Anna-Kazumi Stahl o Gisela Antonuccio.[24]

La política como problema público, la guerra, la violencia social, o la ciencia, la filosofía y en general la erudición no se concebían como materiales de la escritura femenina. Mucho menos el fútbol. Y de hecho recién en post-dictadura aparecen escritoras con obras como las que ya hemos comentado acá (*Reality*, de Beatriz Vignoli, *Las teorías salvajes* y «Acerca de la comunidad de hipotálamos y el código Morse», de Pola Oloixarac, *Cómo desaparecer completamente*, de Mariana Enriquez, cuentos de Alejandra Zina en *Lo que se pierde*, relatos como «El mano negra», de Claudia Feld, «Diego y los 243 soldaditos de plomo», de Ingrid Proietto o «Signo de los tiempos», de Romina Doval), que colocan la política pública, la lucha de clases o la erudición en un lugar central y no necesariamente los entretejen con conflictos femeninos o de la intimidad familiar; y también relatos como «Los ojos más azules de Texas», de Mariana Enriquez o la crónica ficcionalizada *Apache. En busca de Carlos Tévez*, de Sonia Budassi, miran con sensibles y también irónicos ojos femeninos las contradicciones del masculino mundo del fútbol y hacen trizas el viejo cliché sobre lo que debería ser la escritura de las mujeres.[25]

El humor y la malignidad eran poco esperables en la literatura femenina. Aparecían pero generalmente se los ignoraba (así en la obra de Silvina Ocampo, donde son características centrales). La maldad en el punto de vista era tabú en una mujer y los chistes, pruebas de frivolidad. En realidad, la crítica ácida o el humor negro eran componentes sólo aparentemente insólitos, tiñen desde hace mucho la mejor literatura femenina moderna, no solamente argentina. Pero hoy estos rasgos marcan con naturalidad la obra de muchas escritoras de la NNA, quienes cultivan entonaciones socarronas o temáticas bizarras tal

[23] Por ejemplo el intento colectivo de la antología *Salirse de madre* (Buenos Aires, Croquiñol, 1989) con relatos de Mirta Botta, Cristina Escofet, Angélica Gorodischer, Inés Hercovich, María del Carmen Marini, Hilda Rais, Diana Raznovich, Nené Reynoso, Ana Sampaolesi y Alicia Steimberg.

[24] Stahl, Anna-Kazumi. *Catástrofes naturales*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997. Antonuccio, Gisela. «Siesta», en Tomas, Maximiliano [selección y prólogo], *La joven guardia*, *op. cit.*

[25] El cuento de Oloixarac está en Guralnik, Gabriel. *Antología del cuento fantástico contemporáneo* (Buenos Aires, Página/12, 2005), los relatos desde Feld y Proietto en la citada *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas.* Enriquez, Mariana. «Los ojos más azules de Texas». En Incardona, Juan Diego y Llach, Santiago [selección y prólogo], *Los días que vivimos en peligro. Dieciséis escritores argentinos narran los hechos que conmovieron al país*, Buenos Aires, Emecé, 2008. Budassi, Sonia. *Apache. En busca de Carlos Tévez*, Buenos Aires, Tamarisco, 2010.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 462 9/5/11 3:04 PM

vez de modos particularmente insidiosos. Así se comprueba leyendo escrituras sumamente distintas entre sí como las de Esther Cross, Shila Wilker, Julia Coria, Fernanda García Lao, Gabriela Cabezón Cámara, Paloma Fabrykant, Natalia Moret, Paula Ruggieri o las ya citadas Enriquez, Suárez, Laurencich, Vignoli, Schweblin.

Por su parte, las situaciones y vivencias culturalmente femeninas (sexualidad para la cual faltan palabras, extrañamiento respecto del propio cuerpo, iniciación siempre culposa y atormentada, obligaciones domésticas, sensaciones de locura, inseguridad y baja estima, lazos poco clasificables entre mujeres) apenas se podían expresar en susurros vacilantes, desprestigiados, que no parecían lo suficientemente interesantes como para entrar en la literatura. Hasta el final de los años 80 a casi nadie se le ocurría que se podía escribir con esos materiales. Hoy las mujeres de las generaciones de postdictadura los trabajan espontáneamente; no son las primeras (Silvina Ocampo, Fina Warschaver, Hebe Uhart, Alicia Steimberg o Tununa Mercado ya lo hicieron) pero lo encaran con naturalidad y con mayor legitimidad, lo cual les permite probar formas más clásicas. Así se ve en cuentos como «En el altillo» o «Té de menta», de Pía Bouzas, «Tocar el cielo», de Laurencich, «Los animales de la cortada», de María Laura Pace, «Las amigas chinas», de Marisa do Brito Barrote o la ópera prima *Intrascendencias*, fresca novela de iniciación de la joven mendocina María García.[26]

El cuerpo en algunas escritoras de postdictadura

Por Dios se lo pido. Mi culo es mi corazón…
mi alma… mi medio de sustento.

Naty Menstrual, «Negro beso negro»

Con la visibilización de las travestis aparecieron voces rebeldes que se insertaron en el Orden de Géneros para volver evidente y brutal lo que siempre se supo con hipocresía: que el patriarcado prostituye el cuerpo femenino, ya en la definición que le da él construye la demanda. La imposición de nuestra propia carnalidad como objeto bello en sí («bien precioso y escaso», lo llama Lévi-Strauss), y por ende apetecible mercancía, no afecta únicamente a aquellas que hacen de esa posibilidad un oficio, el único hasta ahora que habilita a las mujeres para ganar mucho dinero; como muestro en *Otro logos*, es además una condición existencial que contribuye a nuestra enfermedad subjetiva.

[26] Bouzas, Pía. *El mundo era un lugar maravilloso*, *op. cit.* Laurencich, Alejandra, *Coronadas de gloria*, *op. cit.* Pace, María Laura. «Los animales de la cortada», en Abbate, Florencia, *Una terraza propia*, *op. cit.* Do Brito Barrote, Marisa, «Las amigas chinas», *ibidem*. García, María. *Intrascendencias*, Godoy Cruz, Ediciones de Huevo, 2000.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 463 9/5/11 3:04 PM

Prostituido o intentando gritar en silencio lo indecible, lo corporal tiende a tener una presencia privilegiada en la narrativa femenina, y la NNA no es una excepción. Lo nuevo es que la sensibilidad ante la diferencia de género permite que el cuerpo de mujer se semiotice con otra conciencia de su propia imposibilidad de semiosis. Ya hablamos de *Muerta de hambre*, de García Lao: leída ahora desde el Orden de Géneros, la subversión que expresa la obesidad también es una alegoría de la diferencia femenina, una voz enmudecida y sin lugar en la cultura que habla del tormento y la rabia de vivir en un logos que no es capaz de significar nuestro cuerpo:

> Tengo la boca llena de hambre. Sin embargo mi cuerpo está demasiado pesado para seguir engullendo. He aumentado varios kilos en los últimos días. […] Creo que soy el primer caso, en esta ciudad de esqueletos vengativos, que se ha fijado un objetivo tan grasiento. Quiero estallar.
> Mi cuerpo es mi discurso. Espero que alguien me entienda.

Aunque desde la razón patriarcal la filosofía no encuentra razones para estar segura de que lo real existe, la única certeza es atribuida al cuerpo femenino: el psicoanálisis demuestra que en su supuesto «agujero» vaginal residen la muerte y lo real; el feminismo, que esa es una construcción histórica y política. La subjetividad femenina sería entonces locura, una suerte de antisemiosis del mundo que la razón teme, discurso enrarecido y despreciado que siempre tiene algo indigno y los hombres no se permiten pronunciar. La protagonista de *Muerta de hambre* se hace cargo de eso con rabia e ironía.

Cada escritora de la NNA hace cosas diferentes con la pesada carga cultural de «ser cuerpo». Algunas escriben divertidas desde un narcisismo pobre: aceptan sin cuestionamientos haber nacido para ser bellas, felices, sensuales y tontas. Surge así una aparentemente nueva entonación femenina postmoderna y falsamente audaz que imposta la mujer sexualmente «libre» que ahora demandan los hombres y se inscribe en el Orden de Géneros con complacencia.

Pero otras escritoras se arriesgan y encuentran un lenguaje potente porque se dejaron recorrer conflictivamente por sus contradicciones, por el deseo fálico y por otro deseo alternativo que grita siempre, como puede, a su costado, por la rabia y el placer de ser lo que el Orden de Géneros quiere que seamos, por el sufrimiento y la alegría que siempre participan en la fiesta ambigua, difícil, irrenunciable, del erotismo.

Así ocurre en las obras ya citadas de Viviana Lysyj o Fernanda García Curten, y en los cuentos impecables de Lara Segade, donde el conflicto de géneros redunda en desamor y soledad. Aunque Segade evidencia sin tabúes la violencia, incluso truculencia, en las parejas de hombres y mujeres, consigue una escritura sobria y elegante. Por su parte, en Lysyj el erotismo recorre la vida más cotidiana y García Curten construye mundos delirantes, sinuosos, sensuales, afuera de cualquier realismo, donde los cuerpos gozan recorridos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 464 9/5/11 3:04 PM

por poderes o esclavitudes siniestras, incomprensibles, sometidos o sometiendo, seduciéndose morosamente. Mucha de esta morosidad y esta pregunta fascinada por el propio cuerpo incomprensible recorre la prosa de Gabriela Liffschitz. Con poesía brutal, ella agrega el cáncer a las pulsiones eróticas y tanáticas que, inmanejables, recorren el cuerpo. Liffschitz construyó una narrativa encerrada en el yo que contempla obsesivamente el comportamiento de su carne, un programa artístico valiente y necesario, aunque limitado, que cruzó con bellas fotografías donde, una vez más, su cuerpo marcado por la enfermedad y las intervenciones médicas se ofrece con la misma sensualidad que adquieren, en obras que ya mencionamos, las cicatrices de la picana o el muñón de Malvinas. Su obra es más poética que narrativa, aunque hay un relato: su cáncer.[27]

En todos estos libros se dice de mil modos que el erotismo sólo vale la pena cuando no miente.

No faltan las «novelas de educación» femeninas como *Niños*, de Selva Almada, poético, original y breve *Bildungsroman*: dos amigos, una nena y un varón, crecen juntos en un pueblo del Litoral. El aprendizaje que surge de cada episodio nace sobre todo por la observación, la experimentación pasiva de un mundo donde los adultos deciden. No se trata tanto de la trama sino de climas. Es una novela de imágenes. Ahí aparece la potencia del cuerpo como fuente de todo saber, cada evidencia se construye con carne, la memoria parece no tener otra certeza. Por ejemplo en un velorio contado desde la mirada atónita de los niños. El muerto es un pedazo de cuerpo: «una cabeza» que «flotaba en la espuma de tules»; el lugar es «olor de los sobacos mezclado al de las flores y el incienso». La muerte «excita» los cuerpos presentes:

> Una tensión erótica atravesaba el aire como ocurre siempre en la desgracia. Las tetas caídas y estriadas de las vecinas, de golpe, parecían llenar los corpiños. Se endurecían los traseros como botones de rosa. Goteaban mieles de camatí los muslos.

Al lado de la muerte, los gorriones se aparean y revuelcan. Los niños observan el espectáculo de la carne vibrar, gozar, descomponerse:

> Las vecinas se fueron a descansar las piernas. Después de estar todo el día paradas, las pantorrillas parecían bolsas donde se revolvían los gusanos azules de las várices.[28]

[27] Liffschitz, Gabriela. *Recursos humanos*, Buenos Aires, Filólibri, 2000; *Efectos colaterales*, Buenos Aires, Norma, 2003.

[28] Almada, Selva. *Niños*, La Plata, EDULP, 2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 465 9/5/11 3:04 PM

El hallazgo de *Niños* es relatar en clave de erotismo perverso y polimorfo la vivencia social de la infancia y la pubertad en un pueblo de provincia: sádico, cuando los chicos comen mojarritas («Los cuerpitos dorados y crujientes se nos deshacían en la boca»); *voyeur*, en el lánguido mediodía del verano:

> A la hora de la siesta, nos escabullíamos fuera de la cama, y nos trepábamos a la higuera. Acostados en las ramas más gruesas mirábamos las hojas, casi blancas del revés; los higos maduros bamboleándose como jóvenes escrotos sobre nuestras cabezas, chorreando almíbar por los reventones de su finísima piel morada.

Masculinidad y feminidad coexisten en esta última imagen en un diálogo de diferencias que reformula las tradicionales oposiciones patriarcales: los higos (tradicional metáfora de la vulva por su forma y jugos, a tal punto que, en italiano, *figo* es la metáfora coloquial del sexo femenino), son escrotos. La fusión femenino-masculina remite a los testículos y los ovarios de «Niño Valor» y de la narradora, órganos también en plena maduración.

Incorporar la muerte como perspectiva de la vida y madurar son dos tareas que recorren *Niños*: «Nos pasábamos el principio del verano pastoreando las moras a ver si maduraban». «Ahora la abuela tiene la edad de Manuela; mi madre, la edad de la abuela; yo, la edad de mi madre. Algún día voy a tener todas las edades juntas.»

Tánatos y Eros son hermanos, no enemigos. Crecer entre discusiones, violencia adulta, amor, mitos, juegos, riesgos, placeres; crecer jugando con viejos, animales y otros chicos siempre termina apuntando a lo que pasa con los cuerpos. Los cuerpos de los viejos y de los animales entran a la muerte, los de los niños maduran sexualmente. Los henchidos «jóvenes escrotos» femeninos que penden sobre las cabezas en la higuera son el techo de una amistad, el destino que aguarda: terminará la infancia y, con ella, terminará la alianza entre la narradora y Niño Valor:

> El último verano que pasé con él, la delicada ampolla que contenía la infancia se rompió, la sentí quebrarse adentro mío, justo acá, un ligero dolor físico, un retorcijón en las tripas. La infancia se me fue, con restos de sangre, por la entrepierna.

Entran así a la literatura experiencias de la carne femenina: el dolor premenstrual y la primera sangre como momentos del saber, toma de conciencia del tiempo vital. Como sostiene Luce Irigaray, es la perspectiva femenina la que tiene la capacidad de semiotizar esto con una precisión muy particular. Selva Almada no precisa leer a Irigaray, lo suyo no es programático: escribe en una cultura donde por primera vez hay una hendija para hacer sonar su logos diferente.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 466 9/5/11 3:04 PM

Claro que una hendija, apenas. Esta literatura casi no se lee, casi no tiene críticas ni circulación.

Andrea Rabih murió muy joven. Apenas alcanzó a publicar en vida un volumen de cuentos estupendo ya mencionado, *Cera negra*, y dejó una novela aún inédita. Su escritura es muy diferente de la de Selva Almada: realista, cotidiana, observadora sutil de las condiciones urbanas en que una joven de clase media acomodada estudia, trabaja, enfrenta la vida. También para ella el cuerpo es fuente confiable de cualquier saber consistente y esto no se plantea desde el escepticismo por vivir en el bosque de los signos sino desde verdades que se inscriben de modo subversivo en el Orden de Géneros. En *Cera negra* Rabih construye tramas, diálogos, personajes, se entrega al humor y a la irónica mirada socarrona que caracteriza a su generación. En ese sentido es un típico narrador de la NNA. Pero el centro de su percepción es femenina porque escribe a partir de experiencias corporales que no son las que el patriarcado espera. Las mujeres de Rabih ponen el cuerpo en situaciones tan usuales como inéditas en literatura: en el cuento tremendo que inicia su libro, «El polaquito», el erotismo se cruza con el cáncer (la muchacha desea aun expuesta a la malignidad y a la cirugía, coquetea, juega, bulle con su juventud azorada); en otros relatos nada trágico o extremo está en juego pero el conflicto del cuerpo femenino es un protagonista nuevo y solapado. Por ejemplo en «Cera negra» se aprovecha esa exposición y vulnerabilidad que sentimos cuando esperamos en la camilla de depilación, semidesnudas, que la cera caliente se vaya solidificando y enfriando en nuestra piel. La protagonista atraviesa la anécdota sometida a esa pasividad tan particular, a merced de la depiladora y de las voces que se escuchan en los compartimientos vecinos. Son esas charlas de mujer (frívolas, desprestigiadas) las que de pronto significan para ella algo muy fuerte e imprevisto que permite que haya relato.

Otros cuentos de Rabih dan voz a la desesperación del cuerpo femenino heterosexual, colonizado por la ley del falo, que no puede evitar confirmarse únicamente en la mirada masculina. O el cuerpo que no quiere ser tocado pero igual se deja tocar y se traiciona: la soledad del cuerpo sólo aparentemente acompañado, el cuerpo histérico que ha cedido, derrotado, a un placer que lo asquea. En el erotismo se juega la percepción de una misma, el cuerpo se observa preso de la mujer que elige mal con quién ir a la cama o que queda encerrada en los personajes mentirosos que construye para los demás, o en un deseo de mala fe. Estos malentendidos no son trágicos ni se juzgan con moralismo, generan situaciones de vodevil; en realidad son motivo de juego y escritura, de esa forma de reflexión tan profunda que es el humor. Rabih abandona las paredes del *yo* en la que se debaten poéticamente Liffschitz o Almada para construir muchas *ellas*, criaturas claramente otras, peripecias. El amor o el desamor en la pareja son incomunicación y hasta farsa; el deseo de conectarse con el hombre es tan intenso como imposible. La amistad femenina tampoco es precisamente fácil.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 467 9/5/11 3:04 PM

La amistad o hermandad femenina, con todas sus tensiones y contradicciones, es otra mancha temática que la literatura patriarcal despreciaba. Con su extraordinaria libertad e indiferencia hacia la moda literaria de su tiempo, Silvina Ocampo la encaró en relatos maravillosos y las escritoras que siguieron la retomaron. La amistad de niñas separadas por la clase pero ligadas inextricablemente por su condición de género dio motivo a cuentos inolvidables de Silvina[29] y produce uno de los más intensos de Andrea Rabih, «El círculo del silencio», donde para estas dos amigas, salvo el deseo de jugar, el erotismo vital, el complicado intento de quererse, nada es bello ni fácil. Lo que Rabih tiene acá para contar es apenas traición y culpa entre mujeres. Y lo que tiene que contar cuando encara la relación entre dos hermanas, una vez más, es silencio. En «La diferencia» callar parece el único modo en el que el amor entre mujeres se puede decir, porque ese amor es pura subversión del Orden de Géneros.

Anna-Kazumi Stahl es una escritora que intersecta muchas culturas: hija de japonesa y norteamericano de origen alemán, creció en la polifónica ciudad de Nueva Orleans, donde lo francés, español y estadounidense conviven con la africanidad caribeña, y por si eso fuera poco se instaló en la ciudad de Buenos Aires y eligió escribir en castellano. Su obra tiene una sensualidad imprevisible. En «La chica de al lado», la amistad de dos niñas es exploración de cuerpos, traición y preguntas por un erotismo que no se puede pronunciar.

Otras escritoras de la segunda generación de postdictadura (Fernanda Laguna, Natalia Moret, Clara Anich, Romina Paula, Marina Docampo, Jimena Néspolo, Mariela Ghenadenik)[30] se ocupan de la experiencia corporal femenina con una conciencia sutil de las relaciones de poder que allí circulan. En su narrativa a veces hay humor o complacencia histérica pero esto coexiste con una dolorosamente consciente falta de autoestima, el tormento subjetivo y la sensación constante de algo inefable y violento que protesta, insatisfecho, sin encontrar nombre ni legitimación cultural.

[29] Por ejemplo en los cuentos de *Viaje olvidado* (*Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé, 1999) o en «Los dos ángeles», su versión infantil (*La naranja maravillosa*, Buenos Aires, Orión, 1979).

[30] Algunas de estas autoras no han sido citadas todavía en este ensayo. Como textos representativos de lo que estamos diciendo, menciono: Anich, Clara. «Noche para dos», en Anich, Burzi y Scott, *Tres mundos*, *op. cit.* Moret, Natalia. «Platero y yo», en Grillo Trubba, Diego [selección y prólogo], *En celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*, *op. cit.* Néspolo, Jimena. «Las cuatro patas del amor», en Néspolo, Jimena y Néspolo, Matías [compilación y prólogo], *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 468 9/5/11 3:04 PM

El cuerpo en escritores varones de postdictadura

[El virgencito] nada más miró hacia la pared, cerró los ojos.
Se mordió los labios para contener el reproche de la traición.
Y creyó ver dos ángeles que le daban la espalda cuando sintió
que alguien, por detrás, en la porción del cuerpo en donde nacen
los pecados, lo clavaba hasta el fondo más puro del alma.

Enzo Maqueira (1977), *Ruda macho* (2010)

Vimos que el cuerpo como única certeza se carga de significaciones específicas cuando se lo lee desde una perspectiva de género. Para los varones, al constituir lo real, lo no semiótico, puede ser el paraíso que se perdió cuando las significaciones que inicialmente propuso la madre quedaron herrumbradas en el fondo de sus corazones, desprestigiadas, transformadas en «tontería»; pero también puede ser la amenaza pavorosa, el abismo, la muerte, y entonces hay que tratar de silenciarlo.

La narrativa femenina tiende a acudir a lo corporal con naturalidad; es el territorio culturalmente permitido para producir una semiosis desprestigiada, pero propia. Y ya dijimos que las nuevas generaciones de escritoras toman cada vez más conciencia de que vale la pena trabajar con ese material, contra ese desprestigio. En los ejemplos que mostré se aprende, se conoce, se experimenta, se genera, se da y se recibe en el cuerpo. Pero la narrativa masculina mantuvo históricamente una relación tensa y vergonzante con el saber (la semiosis) que propone el cuerpo.[31] Nadie, desde la sana y viril cordura, agregaría la conclusión «luego existo» a verbos como «transpiro», «huelo», «me convulsiono en un orgasmo», «amamanto», «engendro». Semejante evidencia carece de prestigio. Porque desde una lógica masculina que en definitiva, como plantea cierta filosofía feminista, es una lógica huérfana, pura metáfora metafísica, el hombre Descartes ya les explicó que «pienso» es la única mediación válida para alguna certeza.

En la literatura de tradición masculina el cuerpo aparece como peligro o nostalgia: es peligrosa tentación, fuente de perdición, de engaño; o es inútil anhelo de recuperar el edén, aquella antigua y probablemente estúpida ilusión de que mamá sabía y de que sentir amor no debilitaba sino fortalecía. El cuerpo guarda enterrado el amenazante anhelo de recordar qué maravilloso era el placer de entregarse. El cuerpo tiende a ser, para los hombres, una trampa con la que hay que convivir: se lo controla con gimnasia y disciplina, se lo fortalece (como parte del proceso de dominarlo) para que haga el inevitable trabajo sucio cuando hay que imponer la ley de la razón a la gente díscola,

[31] Para esta postura materialista sobre la relación entre cosas y palabras, véanse la obra de Raymond Williams y mi ensayo *Otro logos.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 469 9/5/11 3:04 PM

o defender la lábil ilusión de completud y fuerza contra el exterior siempre en guerra. Es un enemigo al que hay tratar amablemente para que no se retobe pero en el que no se puede confiar, porque no logra dejar de extrañar ese antiguo puente materno que, bajo amenaza de castración, dinamitó para «superar» el Edipo. El puente que conducía a un exterior diferente, tibio y amigo, nutriente y poderoso.

Los hombres aprenden que en el sexo hay que educar el cuerpo para que disfrute, sin entregarse al cuerpo que lo hace disfrutar. Al contrario, el cuerpo deseado debe ser el animal que provoca al cazador o la tierra que quiere pisar el guerrero, es difícil y poco viril percibirlo como *otro sujeto*; si se vuelve un diferente interlocutor con quien se anhela un encuentro, entonces se transforma en trampa; y si ofrece, como una madre, alguna forma de alimento y protección, asusta todavía más. El cuerpo educado virilmente siempre está a punto de caer en semejantes tentaciones y es vivido como riesgo más que como fuente de verdad, es de lo que se debe desconfiar.

Ése es el cuerpo que aparece monótonamente en nuestra literatura masculina. Y si bien algunos grandes artistas hombres supieron interrogarlo con preguntas que descolocaban estas presuposiciones, no fueron mayoría. Hasta la NNA, hubo pocas perspectivas novedosas (sospecho que éstas también se leen en las nuevas generaciones de otros países). Hoy son muchos los hombres escritores que, con o sin conciencia, descolocan de hecho las milenarias certezas patriarcales alrededor del cuerpo, las desmarcan e interrogan con pulsión distópica o utópica, con una audacia que antes casi no existía.

Cuando los varones acuden al cuerpo para llegar «al fondo más puro del alma», el cuerpo como única certeza, con significaciones que provienen del Orden de Géneros, en su literatura ingresa implacablemente la violencia. Las mujeres convivimos sin tanto conflicto con la seguridad de que la carne «sabe» porque la cultura patriarcal nos convence de que de algún modo todas estamos locas y es hasta esperable que el *cogito* cartesiano no logre meternos en razón. Entonces, para las muchachas de postdictadura que crecieron en una sociedad convencida por el giro lingüístico, es relativamente fácil permitir que la carne mande a la hora de buscar una verdad más consistente que los signos degradados y manipulados por los medios y el poder político. Desde el Orden de Géneros, la mancha «cuerpo como única certeza» no implica (generalmente) violencia si la escritura es de mujeres. Duele, como vimos, el desfasaje entre la verdad corporal y un logos masculino que no la puede nombrar, pero no amenaza, no es peligro, más bien es tormento e insatisfacción.

En cambio los hombres (sobre todo los heterosexuales) fueron arrancados definitivamente del triángulo edípico con amenazas atroces y fueron convencidos, con lógica cartesiana, de que si existen es porque usan su cerebro, no porque una mujer los gestó, los parió, los pensó como hijos, los nombró,

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 470 9/5/11 3:04 PM

los recibió en la cultura humana, les enseñó a hablar.[32] Ellos viven la certeza del cuerpo como la sombra constante de lo diferente incomprensible, lo que señala hacia la muerte (no casualmente feminizada en casi todas las culturas). Para ellos, sentir que lo corporal es lo único confiable es sentir que sólo la muerte es real. Si, desde el Orden de Clases, el cuerpo como única certeza era el modo en que los jóvenes formados en la democracia de la derrota oponían algo consistente a la mentira del lenguaje, desde el Orden de Géneros esa certeza es una diferencia impronunciable.

Por eso, verdad del cuerpo, horror y muerte son tres términos que se cruzan constantemente en las ficciones masculinas y la mujer es el cuerpo que encarna esa verdad ineludible. Ante ella, los varones atrapados en el orfanato de la razón pueden añorar el paraíso materno, pero también defenderse de esa debilidad con el odio: enfurecerse con la materialidad corporal femenina de la que provienen y a la que (dado que se asocia con muerte, tierra, abismo) deberán regresar. Temen y se ensañan con esos cuerpos que ellos alucinan exclusivamente no semióticos, que no pueden entender en el ir y venir *ser cuerpo-ser palabra* que constituye a todas las personas; lo femenino se siente una materialidad demasiado inquietante para detenerse a considerarla parte de una persona, algo que exige, por su diferencia, ser sometido y sojuzgado.

«Te voy a hacer gritar yo», promete el narrador de «El día que te lleve el viento», un cuento de Pablo Ramos, cuando la mujer a la que está asediando lo amenaza con gritar. La siguió por la calle y ahora no la deja cerrar la puerta de su departamento. «Antes de que llegues al teléfono rompo la cadena y te cojo por todo el piso», asegura cuando ella dice que va a llamar a la policía.

La necesidad de domeñar la verdad que emana del cuerpo femenino no es nueva en la literatura, ya Adorno y Horkheimer la leyeron con genialidad en la obra de Sade. Lo nuevo es la libertad y la audacia con que el personaje de Ramos se entrega *no sólo a esa pulsión, sino a otras que la discuten y contradicen*. En ese cuento la mujer asaltada mantiene a su agresor afuera porque puso la cadena con cerrojo antes de abrir la puerta, y como él ha metido la mano para manosearla, ella empuja la puerta sobre su muñeca, primero defensivamente pero luego disfrutando del daño que hace, gozando del dolor del otro al punto de acercarse voluntariamente para que la mano torturada llegue a ella y la masturbe. En ese punto él

> […] aceptó que ni siquiera debía hablar. Cerró los ojos y trató de sentirla, de sintonizarse con ella. Poco a poco se fue olvidando del dolor, de sí

[32] Véase el citado libro de Luisa Muraro *El orden simbólico de la madre* y también Rozitchner, León. «Edipos», en la revista *Topía. Psicoanálisis, Sociedad y Cultura*, XV, 48, Buenos Aires, noviembre de 2006, y del mismo autor «La Mater del materialismo histórico. (De la ensoñación materna al espectro paterno)», en la revista *El Ojo Mocho*, nº 21, Buenos Aires, 2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 471 9/5/11 3:04 PM

mismo, hasta que estuvo entregado por completo y logró comulgarla. De golpe supo que ésa era la manera más sublime que había experimentado jamás de sentirse hombre.[33]

Varios relatos de la NNA despliegan un imaginario masculino profundamente diferente donde lo bizarro, lo sadomasoquista, la debilidad y el llanto se valoran con acentos ausentes casi siempre en la literatura anterior. Experimentar con el lugar social del macho no es solamente, como antes, llevar a las últimas consecuencias el sadismo y la dominación sobre lo femenino que alienta el Orden de Géneros, hoy también pasa por pensar la subjetividad de las víctimas, su resentimiento o su odio activo, por investigar *todas* las posibilidades del encuentro. Tampoco es preciso ya justificarse con elucubraciones filosóficas (los libertinos de Sade) o refugiarse en el lugar común del cuerpo femenino fetichizado, objetualizado, que propone la industria cultural pornográfica. Ni justificarse, ni evitarlo. Nada de esto se desecha o se estigmatiza: todos esos materiales están disponibles pero para las elaboraciones más libres, imprevistas, subversivas. En esta narrativa los hombres pueden ser sádicos y sin embargo estar desgarrados, su impostura de certeza y completud está quebrada y sufren, y son capaces de amar. No se conectan con el cuerpo femenino *únicamente* como poderosos conquistadores, amos que disciplinan la naturaleza. Llegan a esa verdad impelidos por una compulsión que no manejan ni comprenden, débiles, desesperados, se ven actuados, hablados, gozados por una cultura que los atrapa.

Eso les pasa a todos los varones de la obra de Ramos: descolocados, en falta, atrapados en un género que les exige la farsa de parecer completos, son perdedores rabiosos que exploran ansiosamente la virilidad a ver si por vías inéditas logran entender su fracaso. Sin embargo, tampoco son varones como Erdosain, Balder o los novios sensibles y atormentados de Arlt, porque no se protegen, no se aseguran de que su mujer, si los abandona, termine como Elsa Erdosain en un convento de monjas, sin haberse dejado tocar por el que iba a ser su amante, no intentan garantizar su patético «honor» o que sus novias sean vírgenes, y sobre todo no se consideran, como los héroes arltianos, dueños de la gran lucidez o la gran ideología revulsiva, no reclaman para sí supuestos beneficios que una sociedad injusta debería reconocer a los atormentados y notables revolucionarios que se animan a criticarla.[34] A diferencia de los personajes de Arlt, los hombres de Pablo Ramos no reclaman admiración al lector o a la lectora, apenas empatía, cierta solidaridad con su flaqueza, cierta ternura y hasta paciencia. La literatura de Ramos transcurre, por supuesto,

[33] En el momento de la corrección final de este ensayo me entero de que Pablo Ramos ha sido denunciado judicialmente por hechos graves de violencia de género. Dejo intactas estas líneas porque las actitudes de un autor empírico no menoscaban su talento literario.

[34] Analicé en detalle la obra de Arlt, desde el Orden de Clases y desde el Orden de Géneros, en mi libro *Arlt, profeta del miedo*.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 472 9/5/11 3:04 PM

en una sociedad injusta dividida en clases y en géneros, y muchas veces sus personajes comprenden sin concesiones lo que está sucediendo, pero eso no los hace más enteros en su masculinidad ni su voz se vuelve reivindicativa.

El cuerpo irrumpe como el único lenguaje creíble del que se dispone cuando la razón no sirve para nada. Pero como somos nosotras quienes cargamos con la verdad en la carne, para ellos el cuerpo también irrumpe como impotencia al mismo tiempo que como verdad. De ahí la furia o la violencia con que la carnalidad se les impone a los personajes de Ramos: agresión cuando se sienten machos, dolor y lágrimas en el anhelo de retorno a la madre, en el fracaso del amor; y a menudo todo junto, sucesivo. Con la violencia hacen cosas que figuran en los manuales para machos pero también muchas que jamás entrarían en esas páginas y reciben la incomprensión de las mujeres, que están alienadas en la cultura que las oprime:

> —Hablaba de alguien que lloraba por una tontería —dice—, me acuerdo de eso: un tipo que lloraba por una gran tontería.
> —Porque el cielo es azul me hace llorar —digo.
> —Eso, sí, ¿qué alivio es acordarse, no? Porque el cielo es azul, me hace llorar —dice Teresa—. Qué tipo más raro. Qué tontería más grande.[35]

Si no lloran, tiran huevos por el balcón en un ritual absurdo antes de acurrucarse y envolverse en una alfombra como si fuera un útero;[36] con un cuchillo impiden la fuga de la mujer que los acaba de humillar y en su superioridad física notan «la ventaja que existe entre ser hombre y ser mujer», pero enseguida se lastiman frente a ella la palma de la mano propia, en lugar de lastimarla a ella.[37]

Hay muchos más ejemplos: asco, odio y atracción desenfrenada es lo que el narrador de «El círculo de los ojos de Fabiana», de Gustavo Nielsen, siente por la enfermedad que afecta la vista de su novia. Por eso terminará vaciándole los ojos con una tijera. Pero no limpiará de ese modo el secreto de un incesto que lo atrapa como un amor inacabable.[38]

El asesino serial de Edgardo Scott (un escritor que se caracteriza por una escritura voluntariamente apática y neutra donde palpita, no obstante, una violencia desmesurada) es un hombre solitario que demanda amor.[39] En el imaginario narrativo de Juan José Burzi, todos los cuerpos humanos testimonian la degradación y muerte que los aguarda. La impotencia no está afuera,

[35] Ramos, Pablo. «Porque el cielo es azul», en su: *Cuando lo peor haya pasado*, *op. cit.*
[36] Ramos, Pablo. «En un cuaderno de hojas lisas», *ibidem*.
[37] Ramos, Pablo. «Cuando lo peor haya pasado», *ibidem.*
[38] Nielsen, Gustavo. *Playa quemada*, *op. cit.*
[39] Scott, Edgardo. «Meditación de la bestia (fragmento)», en Anich, Clara, Burzi, Juan José y Scott, Edgardo, *Tres mundos*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 473 9/5/11 3:04 PM

atraviesa a todos y Burzi la percibe en la certeza del cuerpo, en la podredumbre de la materialidad no semiótica que amenaza a varones y mujeres:

> Enfrente había una chica con el pelo atado, sentada en el suelo, feliz. Sostenía un vaso con algo (veneno) que se balanceaba acompasadamente cada vez que se reía. Para hacerlo era un tanto exagerada, y si bien la risa quedaba sepultada por la música y Leo no lograba oírla, sí alcanzaba a ver cómo mostraba las encías y los dientes, encías de un color rojo violáceo que seguramente sangraban al menor roce con algo. Los dientes tenían relativamente poco tiempo más en su boca, años tal vez. Algunos ya amarillentos por el cigarrillo, otros simplemente se iban a ir aflojando y un día, cuando mordiera algo duro, caerían uno a uno. No se podía hacer nada. Y frente a ella estaba ese chico con el símbolo de la paz colgando del cuello y la remera sin mangas. Leo podía verlo bien, la forma de la calavera, las cuencas redondas y oscuras como dos cavernas, esos ojos que miraban sin disimulo el escote de la chica se iban a resecar, se convertirían en algo gelatinoso, el celeste intenso iba a opacarse hasta confundirse con el marrón indefinido de la descomposición. Luego, y solamente por un tiempo corto, todo iba a ser blanco, un blanco óseo.[40]

Vale la pena detenerse en el recorrido de la mancha temática del cuerpo en la obra de Burzi. Su primer libro, la novela breve *El trabajo del fuego*, no sale de la masculinidad estereotipada: propone la típica relación entre el artista y su musa donde el primero confisca el saber corporal de la segunda para su creación.[41] Pero esta musa no es una mujer bella sino que lo fue, tiene ahora un cuerpo deforme y mutilado, aunque igualmente objetualizado y servicial. Hasta acá, no hay nada nuevo. Pero en su próximo relato, «Mil ojos», Burzi retoma esa idea para dar una vuelta de tuerca tremenda: imagina una suerte de prostíbulo para *voyeurs* donde los hombres no demandan cuerpos vivos de mujer para tener sexo sino cadáveres femeninos para observar. Lo que compran es tal vez la ilusión de domeñar la muerte, disciplinando con su mirada reflexiva esa carne incomprensible. En algo que el texto llama, a falta de otra palabra, «bar», ellos se recuestan entre sillones y almohadones para contemplar, mientras beben silenciosos, inmensas cajas de vidrio («peceras») donde, encerradas con un candado por el lado de afuera, las mujeres posan desnudas e inmóviles, maquilladas como cadáveres que murieron de muerte violenta, luciendo heridas fatales y contusiones.

Como en su primer libro, Burzi examina las relaciones entre el artista y la musa inspiradora, piensa los lazos entre belleza y fealdad después del Ro-

[40] Burzi, Juan José. «Fiesta», *ibidem*.
[41] Burzi, Juan José. *El trabajo del fuego*, La Plata, EDULP, 2006.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 474 9/5/11 3:04 PM

manticismo y las vanguardias históricas; otra vez fusiona el objeto femenino musa con la muerte y la mutilación. Sin embargo, hace algo muy diferente de *El trabajo del fuego*, algo que lo aleja definitivamente de repetir estos tópicos románticos: cuenta todo desde la perspectiva de Betsabé, una de las muchachas que posan fingiendo la muerte. Y Betsabé es, antes que nada, una asalariada, una chica sola en la ciudad que precisa dinero y trabaja para vivir en una sociedad que, como sabe el propio Burzi en carne propia, no da precisamente buenas oportunidades laborales a los jóvenes.

Pasiva, encerrada, obediente a la mirada de los hombres, Betsabé se toma muy en serio su oficio terrestre y se perfecciona en el servicio que ofrece. Para eso no solamente mejora el realismo de su performance nocturna cadavérica, como una geisha mortuoria, sino también (he aquí la novedad) *reflexiona* sobre su función social de género, sus efectos sobre los hombres, qué les da ella cuando hace bien su trabajo. Resulta entonces que el objeto (la musa, el abismo, la muerte, el cuerpo al servicio del varón) *piensa* y así se asoma a la profundidad y ambigüedad de algo demasiado grande y peligroso. Porque ella ignora (igual que los lectores) si los varones que acuden al bar y pagan ese servicio creen que están viendo realmente cadáveres o saben que cada noche se hace una representación:

> ¿Qué miraba ese hombre de ojos ensoñados? ¿Veía un cadáver con signos de vida o a un ser vivo disfrazado de muerte? ¿A qué farsa se entregó durante el tiempo que no le quitó la mirada de encima? […] ¿qué cosa la inquietaba más: que él supiera o que no supiera nada?

¿Qué ves cuando me ves?, pregunta a su carcelero la mujer enmudecida y encerrada. ¿Estoy viva o estoy muerta? Si bien la orden laboral es permanecer callada, exangüe, su subjetividad inquieta lo interpela, lo confronta con quién es, qué desea, cuál es su fantasía masculina, esa misma que le permite a ella pagarse la comida y el alquiler, la que le dio un lugar en el mercado de trabajo capitalista.

En el implacable planteo de «Mil ojos» queda claro, finalmente, quién es la única que definitivamente sale perdiendo: no se produce la previsible inmolación romántica, el varón artista no muere por llevar su obra creativa a las últimas consecuencias como en *El trabajo del fuego*, y si hay una muerta, no es por amor ni por identificación con el deseo masculino (como aquella Maga de Cortázar que, para goce de Oliveira, el varón explorador de «ríos metafísicos», se arrojaba ella misma a uno de verdad después de abandonar y dejar morir a su hijo para cuidar única e incondicionalmente a su amado).

Lo que hay en «Mil ojos» no es romanticismo sino denuncia laboral bizarra, pero denuncia al fin, en la que el Orden de Clases evidencia que reserva, para el trabajo femenino, un grado de explotación y riesgo que se explica por la opresión en el Orden de Géneros: porque finalmente queda claro que, pese a lo que le dijeron a Betsabé, no todas las cajas de vidrio tienen cadáveres

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 475 9/5/11 3:04 PM

falsos y la chica entiende que ella misma puede ser asesinada en cualquier momento. No es preciso pagarle para que pose con el realismo en el que ella se ha entrenado tan a conciencia.

En todos estos relatos, entonces, aparecen preguntas de varón que antes casi no existían en la literatura: ¿Qué pensaba la musa cuando fingía estar concentrada en inspirar a sus amados artistas? ¿Cómo pagaba su alquiler? Tampoco se evidenciaba que la fuerza física era sobre todo expresión del dolor y la impotencia. O que el dolor que inflige una mujer vengativa puede volverse un modo de confirmar la hombría, cifra horrorosa pero válida del saber.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 476 9/5/11 3:04 PM

capítulo 13

Mancha temática: «la civilibarbarie»

Camina unas cuadras hasta el banco. Baja por una escalera empinada que conduce a la bóveda. […] Firma la planilla de ingreso y esta vez espera al costado de una pareja de ancianos que sopesa en voz alta las probabilidades de ser asaltados: según las nuevas tendencias, las potenciales víctimas crecen en relación a la edad, y los robos a jubilados son cada vez más despiadados. «Si pudieran masacrarían geriátricos enteros», agrega la esposa, y aduce que a ese ritmo en pocos años en Buenos Aires no quedarán miembros de la tercera edad. Virginia piensa que ningún otro delito como el hurto con golpiza a ancianos ofrece un goce tan defectuoso e irreverente, y de ahí que entre chorros púberes se haya puesto de moda.

Oliverio Coelho (1977), «Ojo de pez»

Poco después la reflexiva Virginia se entregará ella también a un goce infinitamente defectuoso e irreverente: pagará un servicio sexual que incluye como juguete erótico sorpresa las auténticas manos cercenadas de Juan Domingo Perón. Virginia no pertenece al bolsón de barbarie que, como en «El matadero» de Echeverría, habita la ciudad. Al contrario, es una genuina y sofisticada porteña con consumos sexuales refinados. ¿De qué habla este oscuro relato urbano? ¿De civilización o de barbarie? Si se puede hacer esta pregunta, es porque al menos ya hay una respuesta posible: barbarie *y* civilización se han fundido, perdió sentido aquel coordinante *o* que las separaba, ahora son indiscernibles.

David Viñas recorre una mancha temática que atraviesa los textos argentinos de los siglos XIX y XX: el viaje a Europa del intelectual, el escritor que deja su tierra («salvaje», menos desarrollada), para visitar un territorio que antes que nada es superior en saberes, tierra cultural aurática en la cual va a iniciarse, educarse, crecer. La mancha en sí presupone la famosa antinomia civilización-barbarie, que nace al mismo tiempo que la literatura argentina. Podría decirse que los grandes lectores de nuestra literatura (tal vez con la excepción de Ricardo Rojas) fueron los que hicieron una reflexión crítica sobre esta oposición. Desde la interpelación a la antinomia civilización-barbarie pueden leerse, por ejemplo, *El pecado original de América*, de Héctor A. Murena, las distintas ediciones de

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 477 9/5/11 3:04 PM

Literatura argentina y realidad política, de David Viñas, la reflexión de Jorge Luis Borges (dispersa en toda su obra), la de Ricardo Piglia, y *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, de Josefina Ludmer.[1]

En la oposición civilización-barbarie la primera designa el «alma», el espíritu, la razón, las ideas, lo semiótico en definitiva; la segunda, el «cuerpo», los «instintos» carnales, la violencia, la locura y el descontrol, la amenaza que constituye lo no semiótico para esta cultura patriarcal (falo-logocéntrica). De un lado están los libros, del otro los iletrados salvajes asesinos y sangrientos. De un lado el escritor, del otro el bárbaro, el «monstruo» de cuya voz (dice Ludmer) se apropia el letrado en el género gauchesco; se apropia y la domestica, le hace cantar *sus* intereses, *su* proyecto de patria, pero el monstruo termina invadiendo el propio género, el género es desbordado y la brutal y báquica fiesta del monstruo equivalió así en nuestro país, en momentos de lucha de clases radical, a la voz entera de la patria.

Esto es el siglo XX. No es el siglo XXI, no es la nueva narrativa, o al menos no la que las generaciones de postdictadura están produciendo por ahora. Si hasta hace poco el pensamiento y la literatura argentinos se debatieron a favor y en contra en esta antinomia, si las discusiones más interesantes de la izquierda apenas lograban invertir los juicios de valor, reivindicando el desafío de la cultura de las alpargatas contra el conservadurismo antipopular de algunos libros y acusando de liberalismo europeizante a la vieja izquierda «civilizatoria», hoy las cosas cambiaron. Antes se impugnaba en alguna medida uno de los dos términos, hoy la literatura de postdictadura trae algo dolorosamente nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió ya todo sentido, no porque se haya superado sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente y la lucidez del arte lo percibe.

Todavía Carlos Feiling, escritor bisagra entre la generación de militancia y la nueva narrativa argentina, asociaba la violencia política (sea del signo que fuere) con la fascinante barbarie latinoamericana y confiaba en la cultura para salvarnos de ella. En esa novela atrapante que ya he citado, *Un poeta nacional*, leemos en 1993 hasta qué punto siguen vigentes valoraciones que atravesaron la modernidad y muy pronto, tal vez ya entonces, empezarían a ser insostenibles. Igual que el mejor Sarmiento, Feiling apuesta a la fascinante civilización europea contra la (no menos fascinante) barbarie. Su existencial pertenencia a dos culturas (Inglaterra-Argentina) marca su obra no exactamente como diálogo, más bien como dicotomía. Lo que se lee es la necesidad de refugiarse del atractivo peligro argentino en la supuestamente civilizada Europa. En ese

[1] Murena, Héctor A. *El pecado original de América*, Maracaibo, Universidad Cecilio Acosta, 2004. Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998. Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 1986.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 478 9/5/11 3:04 PM

sentido, no hay en *Un poeta nacional* una revisión postmoderna de la antinomia moderna; ésa es la reelaboración que se hará inmediatamente después (tal vez la empiece el propio Feiling en *El mal menor*, novela que merecería un análisis específico). Los escritores de las generaciones de postdictadura (donde Feiling es una bisagra) dejarán sin sentido la oposición, que si reaparece es ya sin fuerza, como elemento residual. Si bien la obra de Feiling es atípica porque —como se comentó en un capítulo anterior— no puede ubicarse con comodidad en las ficciones detenidas y eruditas de los escritores Shanghai, también lo es porque se coloca en una frontera entre la NNA y lo anterior: *ya no es* la literatura de antes (cara a la generación de militancia) y tampoco es el esteticismo academicista que intentaron en los albores de la democracia algunos jóvenes de mi generación; es algo nuevo respecto de ambas cosas, y sin embargo mantiene todavía la vigencia civilización-barbarie que el auge del capitalismo salvaje ya estaba haciendo caer. No es casual que en su última y mejor novela, *El mal menor*, el conflicto se desate por la apertura de una brecha en un cerco que mantiene separados el mundo de la vigilia (seguro y claro) del mundo de los sueños (inmanejable, que desata espanto sin límites).[2] La brecha se perfila ya en los años 90, tal vez a medida que la crisis económica va limando los cercos imaginarios que separaban a la Argentina de los «bárbaros» países latinoamericanos.

En 1998 aparece *Las Islas*. Una vez más esta novela es fundacional también respecto del fin de la oposición civilización/barbarie. La antinomia acá aparece como *cita*, pero ya nada más que eso: el señalamiento de que fue parte esencial de nuestra historia mientras la novela sabe y exhibe que en verdad ambas son absolutamente indiscernibles. La imagen es fuerte, ya la comenté: se degüella una vaca en la Universidad de Agronomía y Veterinaria. Del animal colgado junto a las doctas columnas cae un río de sangre que tiñe la escalinata de mármol. El bárbaro matadero y la ciencia de la burguesía terrateniente. La ciencia *es* el matadero. La imagen podría sintetizar lo que recorre todo el libro: la brutalidad bárbara, sin máscara alguna, del capitalismo salvaje. En el imaginario de *Las Islas* ciencia y tecnología se ponen simultáneamente al servicio de la satisfacción descontrolada de ambiciones y placeres del individuo poderoso, báquico y megalómano. El afán de lucro y la razón son una sola cosa, la confirmación enloquecida de las peores pesadillas que Adorno y Horkheimer sueñan en *Dialéctica del Iluminismo*. Estamos en el menemismo pleno de finales de los años 90. Siguiendo su camino, soberbio e imparable, el Iluminismo ha devenido barbarie. No se trata de que en la novela los científicos

[2] Feiling, Carlos. *El mal menor*, Buenos Aires, Planeta, 1996. Un análisis notable sobre el nuevo terror en la NNA, que también habla de esta novela y me obligó a pensarla, es el que hace mi alumno Ezequiel Pérez en «Al pie de la escalera: las caras del miedo en la nueva narrativa argentina», mímeo, 2010. Monografía realizada para el seminario «Política, literatura y narrativa argentina actual: un marco teórico y algunas hipótesis».

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 479 9/5/11 3:04 PM

o los expertos en tecnología sean malos, inescrupulosos, eso no sería nuevo; lo nuevo es que los saberes doctos (en las ciencias duras, pero también en la psicología, incluso en la filosofía) son parte misma, y a veces parte fundamental, de la barbarie. En el mundo de *Las Islas* el sistema prolijamente organizado alberga cuerpos mutilados, tráfico de órganos y sangre, torturas tan atroces como precisas y perfectas, investigaciones positivistas absurdas e inhumanas, subjetividades disciplinadas maquiavélicamente para excitarse sexualmente o para dejarse humillar, todas tecnologías diseñadas para producir miedo, deseo y sumisión. No son «excesos», tampoco es azar funcional al sistema: ésta es la condición estructurante misma del modo de acumulación de capital en el mundo representado de *Las Islas*, que no es el futuro distópico que en la modernidad vaticinó la ciencia ficción, sino que tiene fecha clara, 1992, inicio de la rutilante convertibilidad menemista y albores de la llegada de la revolución informática a la Argentina.

A partir de *Las Islas*, entonces, la oposición civilización-barbarie tiende a volverse meramente residual y las transformaciones que sufre la mancha temática del viaje a un «primer» mundo (a un mundo superior) están directamente ligadas con esto. Pero antes de embarcarnos en una novedosa versión del viaje, observemos literariamente el final de la antinomia.

Para hablar de *El año del desierto*, de Pedro Mairal, desde esta perspectiva, voy a citar un fragmento de un trabajo anterior:

> *El año del desierto* cuenta una historia de involución y apocalipsis. En Buenos Aires avanza algo que el libro llama «la intemperie». Es un fenómeno cuyas causas materiales el libro no explica ni parecen importar: los edificios se van deteriorando y derrumbando, uno a uno: aumentan los terrenos baldíos, avanzan desde el interior del país hasta llegar a la periferia de la ciudad, el Gran Buenos Aires, y se dirigen hacia el centro. Esta constante destrucción (de evidente connotación metafórica en el marco de la crisis de 2001) incluye la caída gradual de la tecnología y es irreversible y total. Caen primero los celulares pero finalmente también la electricidad y el agua corriente. Van cayendo junto con todo esto las relaciones sociales básicas que sostenían el sistema. La intemperie crece frente a un gobierno que se niega a admitirla y va dejando tendales de miseria. El Estado responde a quienes señalan, denuncian, reclaman, con represión, y se vuelve cada vez más dictatorial, más feroz. La resistencia se organiza, la guerra civil estalla.
>
> La resistencia es la de los que van cayendo en la exclusión, en la barbarie, y con barbarie se mezcla y se confunde. Pero también hay barbarie en el otro bando, en el corazón de la ciudad sitiada por los sin techo, en la guerra de la «Provi» versus la Capital que ocupa la primera parte de la novela, en la clase media que se encierra en sus búnkers para intentar proteger inútilmente lo que ya no puede protegerse, en el Estado que

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 480 9/5/11 3:04 PM

va poniendo orden con respuestas cada vez más atroces, en el retroceso histórico que emprende la nación. Connotadas, deformadas, vamos reconociendo en la lectura una sucesión de etapas hacia atrás: se parte de un estallido que remite de algún modo a 2001 y se encara una larga y cruenta disolución nacional en la que retornan diversos momentos del sangriento pasado argentino: desde la dictadura de 1976 hasta la economía del contrabando en el puerto colonial de Buenos Aires, hasta llegar al canibalismo desesperado de los conquistadores hambrientos, en la fundación de Buenos Aires.[3]

Todo *El año del desierto* se propone reformular la antinomia; por un lado en su trama, por el otro en sus alusiones, que se dirigen tanto a la realidad e historia nacionales como a nuestro linaje literario. Respecto del primer aspecto, la referencia política a la crisis de diciembre de 2001 es evidente y central. Esta crisis no se produjo por un avance de la barbarie contra la civilización sino que estalló en el corazón mismo de ésta, producto del descontrolado y bárbaro afán de lucro de bancos y capital financiero y de una política desembozada de protección a sus negocios. María, protagonista de *El año…*, no trabaja para un grupo extranjero sino en una empresa con nombre nacional, Suárez & Baitos, ubicada «en los últimos pisos de la Torre Garay, sobre la calle Reconquista». Esta torre quedará en pie hasta el final de la novela, señalando una clase social que cambia, se adapta, se saca todas las máscaras pero no cae y es la beneficiaria de la crisis. Todo se derrumba, la intemperie deshace los edificios y reaparecen las antiguas casas de tiempos de la colonia primero, el desierto de antes de la conquista después, el tiempo retrocede a sus etapas más oscuras, pero la torre no se descascara. Esto no la salva sin embargo del horror. Si primero fue una empresa hipermoderna del capital financiero y María fue su asalariada, al final del año María vuelve a ingresar a ella y ahora su cuerpo es apenas carne comestible para la supervivencia de los amos. El infinito año ha transcurrido llevando a Suárez & Baitos del capitalismo salvaje hipertecnológico al canibalismo salvaje (camino que Adorno y Horkheimer entrevieron en sus apocalípticas visiones). Como irónico faro de la civilización, el último piso del edificio de la calle Reconquista es lo único que queda del paisaje hasta el final.

Vayamos a cómo reformula la novela la oposición civilización-barbarie con citas de la tradición literaria argentina. En los edificios encerrados donde la clase media intenta resistir el avance de la intemperie encontramos el «matrimonio de hermanos» de «Casa tomada», de Julio Cortázar, el mismo que se encerró mientras avanzaban las fuerzas extrañas que iban ocupando su pacífico hogar, en las cuales la crítica leyó a las bárbaras huestes peronistas:

[3] Drucaroff, Elsa. «Relatos de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal», *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 481 9/5/11 3:04 PM

> Como ya nos habíamos acostumbrado a no usar el comedor, decidimos alquilarlo por poca plata ni bien alguien nos preguntó si teníamos lugar. Vinieron unos hermanos, gente mayor, que se notaba que hasta entonces habían tenido un buen pasar. Ella se llamaba Irene, no recuerdo el nombre de él. Irene tejía mucho y dejaba las madejas en la cocina. Les habían ocupado un viejo caserón que tenían sobre la calle Rodríguez Peña y se habían quedado con lo puesto. Eran silenciosos. A veces, parecía que no había nadie, hasta que se oía una tos o el ruido del diario que el hermano de Irene parecía leer y releer.

Más adelante (o más atrás), en lo que fue la plaza de Las Heras y Pueyrredón, entre calesita y juegos infantiles funcionará un matadero que alude al de Esteban Echeverría y subraya el horror que ha construido esa civilización.

> Oímos gritos furiosos y unos mugidos. El matadero estaba en la plaza, junto a una catedral de estilo gótico; la habían rodeado con un cerco de carteles viejos y rejas de balcón. Se veía dentro el movimiento de animales. Todavía estaban la calesita y algunos juegos. Unos hombres de a pie enlazaban a un ternero grande por el cuello. Le pusieron otro lazo en la pata de atrás y pasaron la punta sobre el travesaño de las hamacas. Un jinete de otro lado lo ató a su caballo y arrastró el ternero hasta que quedó colgando cabeza abajo. Ahí le clavaron una cuchilla larga y juntaron la sangre en un fuentón. Antes de que se apagara ese mugido horrible con gárgaras de sangre, lo empezaron a carnear.

En un sentido, la obra retoma uno por uno los núcleos traumáticos de la modernidad argentina. En otro los lleva hasta su parodia más intensa y los deshace. El «desierto» en este libro se filia claramente en el linaje literario y filosófico argentino[4] pero su vacío extenso, peligroso y salvaje es el implacable *resultado* (y no origen o sustento) de la civilización: sus habitantes son feroces, crueles y ladrones que se enfrentan con nuevos «indios», los «braucos» y «huelches», gente igual de salvaje y cruel que proviene de los excluidos *urbanos* del capitalismo salvaje. Hablan otro idioma, mas no porque no hablen el nuestro sino porque éste ha llegado a ser esa cosa incomprensible que ellos hablan:

> Al principio me costaba entenderles, hasta que descubrí que hablaban un castellano muy cortado y cerrado. Por ejemplo: «Biniguach» era *Vení,*

[4] Linaje intenso y nutrido en el que se inscriben obras claves como *La cautiva*, de Esteban Echeverría, *Martín Fierro*, de José Hernández, muchos cuentos de Borges, extraordinarios ensayos como *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada (Buenos Aires, Losada, 1983) o *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1985), reflexiones como la de Raúl Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera* (Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1933), etcétera.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 482 9/5/11 3:04 PM

guacho o *Vení, guacha* (usaban el *guacho* para dirigirse a cualquiera). «Bocatái nomá» era *Vos quedate ahí nomás*. «Áaleguach» era *Dale, guacho*. «Bajamcá», *Bajamos acá*. «Cate pío laguach», *Quedate piola, guacho*. «Ita», *agüita*. «Carlauch», *cara de laucha*. Era cuestión de hacerse el oído.

La crisis de la oposición civilización-barbarie se ve no sólo en lo que las nuevas generaciones escriben sino en el modo en que leen. Un ejemplo especialmente claro es la discusión que me plantea Marina Kogan cuando objeta mi lectura de *El año del desiert*o en comparación con *Plop*, de Rafael Pinedo, otra magnífica novela sobre un futuro apocalíptico que apareció en el mismo año:

> Y allí donde Drucaroff lee barbarie y canibalismo, yo leo un nuevo orden que es parte de ese «espíritu asambleario» que detectó Sebastián Hernaiz en su lectura de *Plop*. Creo que leer *Plop* desde nuestros juicios de valor nos lleva a un lugar equivocado.[5]

Yo había leído que «las hordas bárbaras, sin memoria de *Plop*, bien pueden ser las descendencias de los braucos o los huelches que imagina Mairal: la resistencia sin programa, vuelta barbarie pura [...] y que en *Plop*, luego de generaciones, se ha transformado en las hordas degradadas que negocian toscamente o se comen entre ellas».

En efecto, mi lectura tiene implícitos juicios de valor que afirman que para resistir al poder se requieren programas políticos conscientes, que la lumpenización es barbarie y no crecimiento revolucionario. La lectura de Marina Kogan, veinteañera que pasó su adolescencia en el menemismo, no puede compartir mis presupuestos. Si yo proyecto en mi lectura el reclamo de que los oprimidos sean capaces de organizarse como sujeto social y diferenciarse de los lúmpenes (mantengo, en definitiva, cierta idea de civilización y de barbarie), ella proyecta su profunda desconfianza en que existan valores ciertos de un lado o del otro. El paisaje que ella observa desde arriba de la torre no es el que yo vi. Kogan no conoció movimientos masivos y radicalizados, encolumnados con solidaridad y disciplina detrás de un programa político propio.

¿Cuál de las dos tiene razón? Eso es lo de menos. En todo caso, nuestro disenso prueba que el final de la oposición civilización-barbarie no es únicamente un problema literario sino un modo diferente de mirar la sociedad.

Otra novela de la que hemos hablado, *Entre hombres*, de Germán Maggiori, explicita y constata que esta antinomia concluyó. Debajo de la autopista, dice el narrador, un camino de tierra sigue su trazado «como un río de barbarie que corre subterráneo al monstruo de hormigón, hierro y velocidad amasado por la civilización».

[5] Kogan, Marina. «Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil», *El Interpretador*, 29, diciembre de 2006. www.elinterpretador.net

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 483 9/5/11 3:04 PM

Lo que Viñas fue registrando en sus transformaciones a lo largo de los siglos XIX y XX desnuda su ausencia de sentido en la Buenos Aires de la crisis de 2001 (ya inevitable e indisimuladamente tercermundista). Escrita por un treintañero, *Entre hombres* asume sin sorpresa que la «luz» civilizatoria es una parte más del laberinto. Aquella dupla de enemigos nació en el siglo XIX, sustentó ideológicamente el proyecto de instauración de la modernidad en la Argentina y no fue superada, en el XX, por la generación de militancia. ¿La superó la gente de postdictadura? No. Simplemente, la antinomia se volvió inservible o (mejor) desnudó que siempre lo había sido. Como cualquier confrontación donde la clave pasa por anular lo diferente, el empeño en la oposición civilización-barbarie (todavía presente en su peor versión en las siniestras promesas de Carlos Menem, que nos anunciaba que por fin lograríamos entrar al «primer mundo») trajo efectos reales espeluznantes.

En la Argentina de la democracia de la derrota las fuerzas de seguridad y las del delito son indiscernibles, la corrupción no es desviación de la gente honesta sino modo estructural de acción política; el capitalismo salvaje ofrece a los muy pobres y a los muy ricos el delito naturalizado y no ofrece al resto, y mucho menos a los jóvenes, ni un simulacro de objetivos razonables que permitan otorgar sentido a la vida.

Viajar en la post-Argentina

> *Desilusión en la cara de todos. Pero son los alemanes los que preguntan: ¿el té está caliente? Desde luego, digo, y ahora todos me miran con desaprobación. ¿Acaso no tenés hielo? Claro que sí, digo sin comprender del todo lo que quieren. Explican. Pido disculpas, les digo que es la falta de costumbre, que no es común en mi país (el asqueroso* ice tea*) tomar así las infusiones. Sé que no comprenden: se preguntarán qué tipo de país es tu país; se responderán: un país miserable.*
>
> Sonia Budassi (1978), «Acto de fe» (2008)

El viaje a los países centrales, poderosos por cultura o poder político es el eje de una parte fundamental de la obra de Viñas. Esa parte de *Literatura argentina y realidad política* comienza con Belgrano y termina con Cortázar, recorre un siglo y medio de viajes trabajando textos de Alberdi, Sarmiento, Mansilla, Cané, Bioy Casares y otros, y encuentra significaciones diversas que van habitando esta mancha temática, y organiza una taxonomía indiscernible de civilización-barbarie.

El sentido del traslado es siempre el mismo: se parte de un lugar menor hacia uno poderoso, de la tierra desangelada a la aurática, de la ausencia de historia y la sensación de «pecado original» nunca borrado, que señalara agudamente H. A. Murena, a la tradición; de la barbarie a la civilización.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 484 9/5/11 3:04 PM

El intelectual, el artista, se va de algún modo de su cuerpo para embellecer su alma (movimiento tan masculino: despreciar la carne y oponerla a lo espiritual)[6] en las tierras donde está «lo que importa». A menudo lo hace para regresar a su pobre y amada patria «vulgar» con su iluminación nueva, ya porque es un capital propio o prestigioso, ya porque es el modo de saber qué hacer en el hogar salvaje en donde todo está por construirse.

Mucho de este imaginario llega intacto hasta muy entrado el siglo XX. Viñas lo encuentra en el Oliveira de *Rayuela*, el perseguidor cortazariano que atraviesa el mar para realizar en francés, en la tierra de la espiritualidad exquisita, su supuesta búsqueda metafísica. Y lo proyecta como juicio tajante contra la persona misma de Julio Cortázar, a quien acusa de irse a vivir a la espiritual Francia y pretender que su posterior toma de partido político por la revolución cubana lo va a redimir de ser un reaccionario.

No creo que hoy puedan tomarse en serio los juicios ético-políticos que David Viñas reparte en las turbulentas décadas del 60 o 70 contra los escritores o los textos. Por otra parte, esta actitud no es sólo suya, se lee en la crítica de esa época, cuando muchos otros comparten la vieja certeza de que hacer análisis literario consiste en explicarles al autor y a los lectores que la obra es reaccionaria, ya porque se lo propone, ya porque no se lo propone pero muestra su «hilacha burguesa».[7] Quiero dejar de lado los *juicios* de Viñas para centrarme en sus *análisis* (así es también como deseo que se lea mi ensayo). Viñas demuestra la continuidad casi perfecta de la antinomia civilización-barbarie a lo largo de un siglo y medio, la detecta en el imaginario de los textos y también en la biografía de los escritores y podemos verla después, proyectada en la biografía de notables autores de la generación de militancia (Juan José Saer, Héctor Bianciotti, por ejemplo).

Hoy, en primer lugar, el camino al país «superior» se transformó en un viaje a cualquier lugar del primer mundo, no sólo a Europa y no sólo valorizado por el contacto con un superior patrimonio cultural. Los textos que trabajaba

[6] De hecho, con la fugaz excepción de Marta Lynch, a quien le dedica un párrafo, Viñas lee exclusivamente escritores varones, algo lamentable porque esta mancha temática se vuelve particularmente rica y con acentos muy originales en la experiencia viajera femenina, como demostró la crítica posterior al trabajar obras de Juana Manso o Eduarda Mansilla. Véanse por ejemplo los trabajos reunidos en: Batticuore, Zucotti y otras, *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia* (Buenos Aires, Alfaguara, 1998), donde sobresale el incisivo artículo de Liliana Zucotti «Juana Manso, entre la pose y la palabra» o *Una mujer de fin de siglo*, una novela lírica de María Rosa Lojo que traza una biografía de Eduarda Mansilla (Buenos Aires, Sudamericana, 1999).

[7] La tendencia aparece en algunos artículos de *Literatura y revolución*, de León Trotski (Colombes, Ruedo Ibérico, 1969) aunque es típica sobre todo de la crítica de los partidos comunistas oficiales. Así se ve en *Roberto Arlt, el torturado* (Buenos Aires, Futuro, 1950) y es el lugar común de los años 70, por ejemplo en los artículos que Sarlo publicaba en la revista *Los Libros* (como el ya citado «Cortázar, Sabato, Puig: ¿Parodia o reportaje?», de 1974) o en el libro de 1972 de Diana Guerrero (detenida desaparecida en la dictadura), *Arlt, el habitante solitario* (Buenos Aires, Catálogos, 1986).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 485 9/5/11 3:04 PM

Viñas arribaban al lugar imaginario de «la civilización» y se alejaban del país demasiado nuevo e ignorante; pero esta oposición, ya lo vio él, casi nunca se entiende de un modo tan fácil y mucho menos hoy, cuando no hay separación entre civilización y barbarie.

Para pensar las reformulaciones del viaje en la narrativa de postdictadura tal vez haya que partir de una obra atípica sobre exiliados en París en tiempos de la dictadura argentina que publica Paula Wajsman en 1990. Esta escritora de la generación de militancia tiene una obra de la que sólo se publicaron una novela y, póstumamente, un tomo de cuentos, y sigue siendo prácticamente ignorada hasta hoy, aunque su novela *Informe desde París* fuera trabajada con agudeza por dos críticos, Claudia Torre y Antonio Gómez. Ambos muestran la novedad de *Informe desde París* en términos que aportan a este ensayo. Torre subraya que la representación del exilio carece (a diferencia del imaginario de esa nación) de cualquier espíritu épico. Los jóvenes argentinos que deambulan por Europa ya no son militantes heroicos, víctimas sufrientes en el exilio, sino lúmpenes, marginales descompuestos, buscavidas, *dealers* menores, gente que pasea su derrota por una París que, subraya Torre, está igual de desacralizada, muy lejos de la mítica ciudad luz que el sueño civilizatorio argentino reverenciaba.

Gómez, por su parte, habla de un «París postargentino», un París postcolonial, multicultural y desligado del paradigma nacional, el París que pueden ver los personajes de la novela mientras las certezas de la nacionalidad se desvanecen.[8] La novela transcurre en Francia durante la dictadura mientras en Argentina ha comenzado un proceso de descomposición que la democracia de la derrota (el tiempo durante el cual se la publica) terminaría de perfeccionar. El desparpajo con que Wajsman mira París y el exilio político nada tiene que ver con las entonaciones anteriores. La novela sale en 1990, casi no se vende y despierta la admiración solitaria de pocos escritores (Angélica Gorodischer, Oscar Steimberg, María Teresa Andruetto) pero lo que hace es muy fuerte: inaugura representaciones que la NNA consolidará e incluso volverá a rehacer. Porque si Wajsman expresa la conciencia de un proceso de disolución y descomposición de esa nación que la Modernidad instaló, con todas sus contradicciones, los más jóvenes escribirán desde la certeza de que ese proceso finalizó y ya no hay ni de dónde salir ni a dónde llegar. El «país miserable», el del «asqueroso *ice tea*», el de otros inmigrantes —alemanes, africanos, da igual— es siempre el mismo país: un lugar donde los jóvenes no tienen horizonte.

[8] Wajsman, Paula. *Informe desde París*, Buenos Aires, De la Flor, 1990. Torre, Claudia. «Champagne y cocó. Una lectura de Paula Wajsman», ponencia leída en el Segundo Encuentro Internacional de Escritoras. Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Rosario, agosto de 2000, mímeo. Gómez, Antonio. «Un París postargentino», en su: *El discurso latinoamericano del exilio: extraterritorialidad y novela en Argentina y Cuba desde los años 70*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 486 9/5/11 3:04 PM

Mancha temática: el viaje estático

Aunque el cansado verde
no imponga la emoción de haber, al fin, llegado,
no ves el delta desde la ventanilla del avión.
Es, todavía, un mapa. Es una fotografía
más o menos nítida, en un libro caro.
Y cuando en el aeropuerto
ni el ruido brutal, ni la pesadez del sol,
ni la igualdad de todos los rostros
te disuadan de volver a uno y otro lado
la cabeza en busca de las pirámides,
tampoco estarás allí,
sino en el living de tu casa
sentado frente al televisor, esperando que terminen las tandas
y el programa comience.

Sergio Raimondi (1968), «Egipto»

Los viajes literarios hoy no se mueven, no suponen un real traslado, tampoco un aprendizaje nuevo en la tierra civilizatoria. En *El año del desierto* también aparecen el periplo literario que va de la salvaje Argentina a la refinada Europa y el tópico del argentino victimizado por las brutales condiciones políticas que debe escapar para salvar la vida, pero están radicalmente reformulados. Como los exiliados románticos del rosismo, como los militantes que huyen al viejo continente en los años 70, María es una joven culta y lectora; argentina de clase media con sangre inmigrante, su abuela es irlandesa y maneja a la perfección el inglés. Enfrenta las múltiples degradaciones, humillaciones, persecuciones y torturas a las que la somete su tierra con juicio crítico alerta, lecturas, pensamiento reflexivo, hasta que termina su año de espanto viajando a la serena civilización, siguiendo el relato tantas veces contado en la historia argentina. La imagen de Viñas de dejar el cuerpo en la tierra bárbara para ir a buscar el alma se hace literal para ella: su cuerpo llega tullido al otro lado del Atlántico (casi lo engulle la sobreviviente burguesía que se volvió caníbal en la torre de Suárez & Baitos y se le arruina una pierna para toda la vida); pero además llega muda, sin lengua, porque el horror le ha hecho perder el habla. Cinco años de silencio, paz y trabajo en una biblioteca hacen que la lengua retorne y María puede entonces escribir, contar su historia.

Sin embargo, la reformulación es profunda: ni por asomo la protagonista de semejante periplo hubiera sido una mujer en el imaginario de los siglos anteriores (incluido el XX, incluido el de David Viñas). Y por si eso fuera poco, en la «culta» Europa María *no aprende nada*, apenas logra recordar lo que ya sabía:

> Estuve cinco años en silencio, hasta que las palabras volvieron, primero en inglés, de a poco, después en castellano, de golpe, en frases y tonos que

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 487 9/5/11 3:04 PM

> me traen de vuelta caras y diálogos. A veces tengo que encerrarme acá para hablar sin que me vean, sin que me oigan, tengo que decir frases que había perdido y que ahora reaparecen y me ayudan a cubrir el pastizal, a superponer la luz de mi lengua natal sobre esta luz traducida donde respiro cada día. Y es como volver sin moverme, volver en castellano, entrar de nuevo a casa. Eso no se deshizo, no se perdió; el desierto no me comió la lengua.

La barbarie no es capaz de comer las lenguas que ya poseía la narradora y venían de las tradiciones mezcladas, polifónicas, de su familia típicamente argentina. La tierra pacífica del primer mundo es meramente un lugar para recobrarse. Además, la chica que viene del año del desierto es allá la bibliotecaria que gestiona y administra libros; no sólo no aprende sino que enseña a las niñas que frecuentan la biblioteca.

El año del desierto retoma el tópico antiguo del letrado argentino (por una vez, *letrada*) que viaja a Europa pero introduce inmensas transformaciones. En otros relatos de la NNA el tema reaparece casi por completo desligado de referencias a su viejo linaje. Digo *casi* por completo desligado porque su novedad se recorta inevitablemente contra el viejo imaginario, un imaginario que puede incluso verse funcionando en la biografía de las y los escritores empíricos, los prisioneros de la torre. En su propia historia el exilio al primer mundo (no sólo a Europa) se ha despojado de sus dos prestigiosos motivos: el viaje no tuvo como razón fundamental contactarse con riqueza espiritual o preservar las ideas de la cruel persecución política (esas que ya en Wajsman, precursoramente, no jugaban un papel o eran aprovechadas con cinismo por los personajes). Los dos motivos que organizaban el viaje desde el siglo XIX han caído. Los escritores de las generaciones de postdictadura que se han instalado temporaria o permanentemente en el primer mundo se vieron forzados a ello por la triste falta de horizonte económico que reinaba en la Argentina. Unos pocos (Laura Alcoba, Fernanda García Lao) viajaron de niños escapando con sus padres militantes de la dictadura, o los acompañaron a países donde sus profesiones fueran valoradas (Andrés Neuman). La mayoría huyó sola ya con veinte años cumplidos, de un país hundido por la recesión y el desempleo, buscando los horizontes que el país negaba a su juventud. No se trataba de formarse y visitar museos sino de encontrar trabajo en cualquier cosa, o estar en un lugar donde por lo menos se pudiera soñar con vivir de algo relacionado con el oficio de la escritura (allá era muy difícil pero acá, inconcebible). Este exilio económico a veces se vistió de formación académica: ante la vida de pobreza, subempleo o desempleo después del título universitario, viajar a hacer un postgrado cumpliendo tareas docentes a cambio de una beca fue una opción que también exigía duro esfuerzo. Muchos partieron, trabajaron y estudiaron afuera, algunos volvieron con la esperanza de estar mejor preparados profesionalmente para sobrevivir (Romina Doval, Ariel Magnus, Alejandro Parisi, Eduardo Muslip, Gabriel Vommaro, etc.); otros, como Rodrigo Fresán

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 488 9/5/11 3:04 PM

o Gonzalo Garcés se quedaron lejos, en un periplo migrante según lo que fueron consiguiendo; pero el impulso no fue instalar «su espíritu» en la docta Europa, ponerse a salvo de la salvaje tierra latinoamericana. El aura que daba hacer «desde allá» una literatura «hacia acá» se ha opacado mucho y eso se lee en los mismos textos. Salvo alguna excepción, en la narrativa no se construye el país de emigración como el lugar aurático contra la pobre Argentina y en las biografías concretas se ve más bien la estrategia de adaptarse cada vez, de ir robando a las circunstancias el agujerito de luz que proponen.

Y no sólo no hay «allá» un lugar brillante sino que pocas veces esta narrativa confía en que exista un modo real de trasladarse a algún lado de veras diferente. Ésta es otra novedad: el viaje en la postdictadura tiende a ser un cambio de lugar que no cambia los lugares. Igual que en «Hacia la alegre civilización de la Capital», el cuento de Samanta Schweblin, no existe *otro* lado, o mejor, en el otro lado está lo mismo que nos torturaba en éste: no hay escapatoria. En realidad buena parte de las ficciones de Schweblin hablan de viajes, traslados, y de algún modo ríen de la posibilidad de que esto signifique ir de verdad a alguna parte. Una versión irónica aparece en su relato «Agujeros negros», ya comentado, donde en el marco más cotidiano y anodino la gente cae adentro de agujeros negros y apenas va del living a la oficina.

La mancha temática del viaje estático tiene expresiones metafísicas como las de Schweblin pero también una expresión social: el viaje es estático porque el argentino joven subempleado y explotado que se traslada al primer mundo encuentra allí igual subempleo y explotación, los mismos valores.

Esto ya está anunciado en el mejor cuento de *Historia argentina*, de Fresán: «El aprendiz de brujo», que es fundacional también por su reelaboración de la mancha temática del viaje a Europa. Fresán escribe creo que por primera vez la versión *postmoderna* de un viaje moderno: el del niño bien que va al Viejo Continente enviado por sus padres para formarse (uno de los tópicos que releva Viñas). Pero acá, más que iniciar al joven en la cultura que le niega su tierra salvaje, el periplo lo sumerge en condiciones de explotación salvaje del capitalismo. En el restaurante londinense donde se instruye el protagonista no hay «aprendices» que serán alguna vez como el maestro, hay esclavos en condiciones de maltrato demencial.

«El idiota del Foliz», cuento que Gabriel Vommaro publica en la antología *La joven guardia* y se continúa en una novela notable todavía inédita,[9] es un ejemplo paradigmático. El joven narrador es un doctorando en París pero en ella París poco tiene que ver con el que recorría Oliveira: es la ciudad donde el muchacho trabaja sin derechos laborales en las mismas o peores condiciones en que trabajaría en Buenos Aires. Su condición de universitario bilingüe en

[9] Se trata de *El rey de los meseros de la Rue Soufflot*, novela que fue finalista del concurso de novela breve de autores iberoamericanos de hasta 40 años (FINN 2010, Festival Iberoamericano de Nueva Narrativa).

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 489 9/5/11 3:04 PM

formación de postgrado no lo diferencia en nada del resto de los inmigrantes tercermundistas con quienes comparte trabajo, conversaciones y sexo. Como anticipó Wajsman, en la NNA París no es más lo que fue París.

En *El futuro*, de Gonzalo Garcés, la ex Ciudad Luz no es mejor ni peor que la nación latinoamericana de la que se proviene. El narrador entrevista allá a un dirigente político revolucionario que ha cambiado varias veces de opinión. El personaje en sí no representa gran novedad para el propio Garcés, argentino de los años 90, salvo porque el ex izquierdista que imagina participó en el Mayo Francés y no en la militancia montonera. En el París de *El futuro* (ciudad donde Garcés vivió) hay jóvenes tan pretenciosos y tontos como los de cualquier lugar. La mediocridad, la ausencia de objetivos claros y hasta la crisis económica hacen de ésta una ciudad como cualquier otra, aunque la novela sea consciente de que alguna vez tuvo aura. Miguel, el padre chileno de *El futuro*, el setentista, se queda varado en medio de la huelga de transportes de París y sufre lo que cualquier latinoamericano podría sufrir en un país inestable e inseguro, y si bien enloquece de dicha haciéndose amigo de los nuevos militantes franceses, el texto lo mira con cierta tristeza, consciente de lo decadente y sobre todo viejo que palpita en su ilusión.

En el relato de Carlos Schilling «Dos mil francos», París es execrable. Aunque se enumeran los porqués, éstos son caprichosos: la cerveza tiene gusto a lluvia, hay caca de perro en las plazas; la ciudad es odiosa porque sí, porque se habla un francés gangoso y sobre todo porque quien relata es sudaca, inmigrante y pobre (aunque eso no se explicita nunca, el cuento es sutil).[10] Esta cuidada y original construcción que aprovecha el capricho y el resentimiento está lejos de aquella admiración sumisa del argentino que miraba París intentando convencernos «acá» de que era «de allá». Es una construcción artística tejida con desencanto postmoderno, cuando la ilusión de que hay una civilización que pueda seriamente estar ajena a la barbarie se ha derrumbado.

El nuevo París es voluntariamente anticortazariano. Garcés discute a Cortázar cuando habita la ciudad con exiliados patéticos y grises, franceses superficiales y bobos. Vommaro se niega a que su condición de doctorando lo incluya en el estereotipo «argentino culto en París»: ni «interesante» ni seductor como Oliveira, su personaje no logra comprender lo que lo rodea, es un «perdedor», un «idiota» igual que el resto de sus camaradas inmigrantes. Si es un típico porteño universitario, blanco y con sangre europea, a la hora de la verdad es como los otros que vienen, como él, de países del tercer mundo. Por su parte, Schilling discute con Cortázar cuando se niega a usar topónimos franceses (marca de estilo cortazariana). Incluso si su protagonista se pierde por París, la elección es no poner nombre alguno de calles o de plazas.

Ya hablamos de *Frenesí*, la novela de José María Brindisi. Cuenta el viaje a Europa de unos chicos que acaban de terminar la secundaria. Enviado por

[10] Schilling, Carlos. «Dos mil francos», en *La Voz del Interior*, Córdoba, 27/12/2005.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 490 9/5/11 3:04 PM

sus padres, que aprovechan el dólar barato de la época menemista, el grupo de amigos parte munido de mandatos:

> Nos dan la plata, nos permiten suspender los estudios unos meses […], nos arman recorridos y nos aleccionan, a cada uno, como si pudiesen revivir a través nuestro sus propias experiencias.

Estos adolescentes estudiantes harán esos recorridos por museos y otros lugares auráticos y conocerán también el frenesí de la aventura propia, el viaje les hará creer incluso lo que los jóvenes de los años 90 no creían: «que se podía ir más allá». Pero pasada la euforia, la experiencia sólo arroja una verdad: que no han ido a ninguna parte.

Todo *Frenesí* gira alrededor de una escena desoladora pese a su escenario fascinante: empieza en un bar de Praga y tiene su instante culminante en el Puente Carlos, sobre el Moldava. En el bar queda claro que iguales bares, cerveza y jóvenes tristes están en uno u otro lado del océano.

> […] así que Mauro pide otra ronda, sin consultarnos, y a todos nos parece bien, en la mesa de al lado hay cinco tipos demasiado parecidos, los cinco con sus vasos idénticos, los cinco en silencio, y uno nota que lo estamos mirando porque levanta la vista y saluda alzando su cerveza, o los cinco nos ven al mismo tiempo porque los cinco, en absoluto silencio, levantan sus vasos y saludan casi de idéntica manera.

Esa misma noche en Praga, sobre el Puente Carlos, los viajeros argentinos apáticos, «vivos que viven como muertos», se dejarán una vez más seducir por la ilusión del frenesí, de que han viajado a *otro* lado, y llevados por una intensidad que no les pertenece, una intensidad *travesti* (disfrazados de la intensidad adulta que les dio el dinero, las instrucciones y los pasajes), harán el inmenso juramento de no traicionarse jamás a sí mismos, ese juramento que tantos jóvenes de tantas épocas hicieron:

> […] vernos a los cinco, cinco chicos todavía, haciéndose una promesa de pendejos, haciéndola por error en el momento más importante de nuestras vidas, los cinco, solos, muertos de frío en la madrugada de Praga, prometiendo que no vamos a dejar pasar nada, que vamos a vivir a fondo, siempre, con toda la desmesura que seamos capaces de soportar, vamos a llevar las cosas al extremo, nos decimos, a no dejar que el tiempo nos humille, vamos a ser más rápidos, más fuertes, más despiertos, vamos a ser siempre los mismos, nos decimos como idiotas, a estallar en cientos de pedazos y jamás armar el rompecabezas,
> vamos a hacer todo eso, Ana,
> lo prometimos.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 491 9/5/11 3:04 PM

Esa promesa que han hecho antes generaciones y generaciones de jóvenes es, para los protagonistas de *Frenesí*, su destrucción. Es la clave del suicidio de Ana. Pero no porque la traicionen, eso no sería nuevo, es lo que casi siempre (no siempre) ocurre. Lo nuevo es que aquélla era una promesa de otro tiempo y entonces *ni siquiera puede traicionarse*. Como el mandato «sé rebelde», es una promesa incumplible. Porque esos jóvenes con los pies aprisionados en la derrota de otros no pueden prometer no dejarse vencer, han sido procreados y paridos bajo la derrota. Son los que un minuto antes hicieron un brindis mudo con los jóvenes de la Europa también vencida, iguales a ellos, son los apáticos, los envejecidos que viven

> […] fingiendo interés por el libro que te regalo para algún cumpleaños, por la particularidad de tal restaurante, por lo que sucede alrededor nuestro —o que volverá a suceder en breve, cuando regresemos a Buenos Aires—, lo que no sucede habría que decir, ahora que todos se sienten cómodos, ahora que a todos nos parece normal descreer de todo y especialmente de la política, hay que adelantarse a los otros, ser escéptico, cantar primero nuestra desilusión —después de todo es 1991: llegamos tarde, pero no tanto—, pegarnos a Lipovetsky en el pecho, y a Baudrillard —y entenderlo mal.

Por eso, cuando los jóvenes de *Frenesí* hacen lo que luego llamarán su «comedia negra» sobre el Puente Carlos, el relato abandona definitivamente los intentos de ser un viaje travesti del siglo XX para volverse intemperie pura: cinco chicos muertos de frío con padres ciegos, extraviados en el entusiasmo de su propia juventud, ineptos para entender que sus hijos viven 1991 con una lucidez bravía mientras ellos festejan la posibilidad que les da el modelo menemista enviándolos a la ciudad de Cortázar y a la Viena del modernismo.

Los prisioneros de la torre confirman en casi todos sus viajes que viajar no los traslada. Van a la civilizada Europa pero también a los opulentos Estados Unidos. Esta opulencia de la que tanto tenían para aprender Sarmiento o Juana Manso ahora enseña escepticismo, por ejemplo, en un cuento como «Mañana preocúpate de mañana», de Juan Forn. Curiosamente la excepción es *Nuestra distancia*, un libro de relatos de Gabriel Vommaro sobre viajes por América latina.[11] Pareciera que en las tierras donde la pobreza, la violencia y el peligro no adoptan máscaras refinadas el joven peregrino consigue recuperar el viajero tradicional y encuentra un aprendizaje a partir de la diferencia, la conciencia de una «distancia» que lo define. Si no, lo que hay es una globalización que va mucho más allá de encontrar McDonald's en cualquier lado porque hace aparecer sobre la tierra el devastado reino del lo mismo, como única respuesta.

[11] Vommaro, Gabriel. *Nuestra distancia*, Buenos Aires, Simurg, 2003.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 492 9/5/11 3:04 PM

Civilibarbarie de los pobres y los ricos

Manchas

cuando mi vieja
se hizo el documento
argentino tenía
lo dedo tan roto
de fregar
la casa argentina
que al momento
de tocar el pianito
la tinta
acumulada en lo tajo
traversale del pulgar
le impidió
al cobani
hacer una buena
impresión de la hueya
y hoy por eso
en vez
de prolija espirale
la identidá —extranjera
de mi mamá —paraguaya
para la ley —argentina
consiste en una mancha

Oscar Fariña (1980)

En el imaginario de postdictadura, la violencia de clase del Estado se manifiesta apenas como intemperie. Es significativa la presencia que tiene en la NNA la tematización de la pobreza extrema, y también el modo nuevo en que aparece: la barbarie recorre esta mancha temática con naturalidad, sin escándalo, y al mismo tiempo esa barbarie consiste en saberes cuidadosos y profundos que se podrían pensar como conciencia bárbara, una civilibarbarie que hace saber al hijo con precisión qué clase de argentina es su madre inmigrante, en qué consiste su identidad.[12] La mancha, el borramiento, no es una condición que se vive en la ignorancia, es semióticamente productiva.

Pero también la NNA tematiza a menudo la riqueza extrema y ahí la bar-

[12] Una excepción a lo que acá se está desarrollando son los relatos de Juan Diego Incardona, que escapan por su fecha de publicación al período sobre el cual este trabajo se propone exhaustividad. En *Villa Celina* (Buenos Aires, Norma, 2008) Incardona construye mundos infantiles y adolescentes en el cordón suburbano pero hay pulsión utópica en sus relatos. Esos mundos tienen una riqueza original, gran capacidad de fantasía y en ellos los lazos sociales y afectivos no están rotos. Algo similar ocurre en algunos momentos de la narrativa de Fabián Casas pero allí la barbarie también tiene cierto protagonismo.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 493 9/5/11 3:04 PM

barie no se queda atrás. Esta omnipresencia de lo bárbaro en los extremos de la pirámide social es un aporte a nuestra literatura de los prisioneros de la torre.

Al relatar la barbarie de la miseria es difícil encontrar ahora aquella mirada horrorizada y denuncialista del letrado que nace en *El matadero* de Echeverría pero está también en obras de la izquierda del siglo XX, ya en sus versiones paternalistas, envenenadas de buenas intenciones (los cuentos de Elías Castelnuovo, por ejemplo), ya en versiones contradictorias y geniales como las de Roberto Arlt («Las fieras» y otros textos), Héctor Lastra y otros, donde la mirada de horror letrado se salva artísticamente por su infinita seducción y admiración ante ese mundo de humillados que, en lugar de quedarse quietos en su lugar, con la cabeza gacha (fregando ropa ajena y mascullando mientras se le revientan las várices, como la madre de Silvio Astier), responden con la adrenalina rabiosa del delito, el sexo y el crimen. Pero incluso ese enfoque coloca a la barbarie del exclusivo lado de ese monstruo cuya voz balbuceante la literatura intentó ahogar, ese monstruo que (demuestra Josefina Ludmer) sin embargo habla hasta por los codos en obras como «La Refalosa» o «El fiord», haciéndonos saber que era en realidad una voz de la patria que sonaba desde siempre, pese a los intentos de cubrirla con las voces refinadas de nuestros escritores.

Pero cuando habló el monstruo lo hizo como tal, enloquecido y febril; quiero decir que aquellos textos tampoco le permitieron manifestarse con naturalidad porque si lo dejaban hablar era para denunciarlo, ponerlo en evidencia («La Refalosa», de Hilario Ascasubi) o para utilizarlo como provocación («El fiord», de Osvaldo Lamborghini); es decir: sus autores acorralaban al monstruo en sus escritorios y desde ahí lo hacían hablar como quien se lanza a una fiesta negra, como modo de despertar conciencia en los lectores. «El niño proletario», de Osvaldo Lamborghini, está escrito con esa misma pulsión aunque curiosamente innove al dejar hablar gozosamente *otra* barbarie, al reír cínicamente del denuncialismo y mientras tanto subir la apuesta. Este narrador relata con desfachatada conciencia de clase, con golosa crueldad sádica de género, con refinado humor clasista: «nosotros, tres niños burgueses» torturamos, violamos y degollamos a un «niño proletario». He aquí la otra cara de la moneda bárbara.

La civilibarbarie pobre

> *Pero ya va a volver. El frío, digo. Y yo vivo acá. Así que no me vendría nada mal quedarme con esa campera que vos tenés puesta, parece abrigada. […] Te dije que no te iba a salir gratis el pansori . No me hagás que saque las manos de los bolsillos. ¿Ves esto? ¿Cómo es la cosa? ¿Tengo un dedo de treinta centímetros o tengo algo debajo del buzo? Averiguar si soy deforme te va a salir mucho más caro. Si querés te doy una pista de si tengo un chumbo o no: soy coreano. No un puto deforme.*
>
> Leonardo Oyola (1973), «Animetal» (2007)

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 494 9/5/11 3:04 PM

Esa cara de bárbaro burgués es la que hoy convive con la otra, la de la barbarie de los humillados, en la nueva narrativa. La novedad es que convive con naturalidad. Porque el texto de Lamborghini es profundamente moderno, no postmoderno: pertenece al siglo XX sobre todo por la intensa voluntad de *molestar*, de discutir con la izquierda, con el realismo socialista, de escandalizar además de asquear. Aquella intensidad provocativa hoy también es rara. Puede compartir con Lamborghini el horroroso humor negro, la renuncia a exhibir un juicio de valor pero no el grito tan voluntariamente ofensivo. Porque el final de la oposición civilización-barbarie también está relacionado con la aparición *naturalizada* de la barbarie en las representaciones de la miseria y con la presencia menos natural, más inquietante, de la barbarie en las clases poseedoras, pero al hablar de esto la narrativa no pretende provocar y escandalizar, salvo excepciones como Cucurto, que tampoco son tan sencillas de definir.

El salvajismo como ingrediente en la construcción literaria de los pobres (presente también en casi toda la actual novela negra) pareciera expresar que ser pobre es simplemente así. Pertenezcan a la clase que pertenezcan, las generaciones que crecieron mientras la clase obrera se terminaba casi no imaginan las formas de pobreza digna, la pobreza que elige incluirse en el sistema porque tiene reales perspectivas de ascenso. Trabajadores plenamente ocupados, familias contenidas por un sistema de salud y una escuela pública que era orgullo de América latina, cierto horizonte limitado pero real de movilidad social es un paisaje que no se ve desde arriba de la torre. No hay juicios morales contra la barbarie pobre. Hay comprensión.

Por eso la lucha de clases aparece con brutalidad en la narrativa de postdictadura y muchas veces carece prácticamente de mediaciones institucionalizadas, de contenciones o incluso de conciencia explícita. Es que como diría Horowicz, más que lucha de clases, hay clases en lucha:

> Marx no entiende por lucha de clases sino aquella que libran los protagonistas históricos como requisito de su propia constitución. En ese terreno se ubican el enfrentamiento entre la burguesía revolucionaria y la reacción monárquico feudal y la del proletariado con la burguesía en su etapa senecta.
>
> Esta diferencia no tiene un mero valor académico, puesto que explica el carácter de la lucha y de los contendientes. La burguesía no puede exterminar al proletariado, porque lo requiere tanto como a su capital; puede derrotarlo, *aherrojarlo*, pero no puede eliminarlo. *Y esto genera un límite, una barrera intraspasable donde la muerte del antagonista equivale a su propia muerte*.
>
> Esto es así en el terreno de la lucha de clases, pero cuando la lucha se dirime entre clases no antagónicas, cuando la vida de la otra no es un requisito de la propia existencia, este límite desaparece. *Por eso el exterminio del otro*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 495 9/5/11 3:04 PM

se constituye en un camino por resolver «definitivamente», «finalmente», el conflicto.[13]

En la narrativa de postdictadura no hay lucha de clases porque la clase obrera ya no es un sujeto social. No digo que no pueda volver a serlo, eso está por verse. Pero mientras tanto, la pobreza cálida y digna que describe por ejemplo Walsh al ingresar a los hogares de trabajadores en *Operación Masacre* no existe en el imaginario de la NNA y la escritura se vuelve áspera. Por ejemplo en el culto, «civilbárbaro» *homeless* coreano que asalta transeúntes en el Bajo Flores, en «Animetal», de Leonardo Oyola.[14] Jorge Hardmeier, por su parte, encuentra para sus relatos (significativamente titulados *Animales íntimos*) entonaciones truculentas, su realismo toca intencionalmente lo desagradable y muchas veces la barbarie es la lógica de todos, no es solamente propiedad de ese temido otro miserable sino de la misma clase media, paranoica y alucinada (por ejemplo en «Los del fondo»).[15] También la novela *Nuevas cenizas*, de Mariano Fiszman, tematiza la mezquindad de la clase del medio como camino hacia la barbarie.[16]

Lo que no existe en esta literatura, sea o no truculenta, es ese énfasis anterior que subrayaba con un implícito «¡estoy horrorizado y denuncio!». Hay algo natural, esperable, una resignación ante cierto estado de cosas que permite a la narrativa el humor distanciado, el tono socarrón. Incluso en un provocador como Cucurto, del que pronto hablaré.

En el relato «La hermana Cleopatra», de Gabriela Cabezón (que anticipa su novela *La Virgen Cabeza*, publicada por Eterna Cadencia en 2009), la villa, la barbarie y la civilización son indiscernibles en el sistema social junto con la religión, las tecnologías virtuales y la televisión, pilares del edificio. «La hermana Cleopatra» imagina un *reality show* que se monta ingresando cámaras de vigilancia constantes en una villa. Esta fantasía delirante panóptico-tecnológica lleva de algún modo el cuento hacia la ciencia ficción que (como se ha dicho muchas veces) hace tiempo que ha dejado de ser una especulación sobre el futuro para volverse de modo evidente lo que en realidad fue siempre: una reflexión sobre el presente.

En ese sentido no es casual que los escritores que rozan la ciencia ficción a menudo representen espontáneamente la coexistencia indiscernible de la civilibarbarie. La hoy famosa sensación de inseguridad que obnubila a la clase media (esa inseguridad que produjo el modelo económico que ella misma votó varias veces) se retoma en la nueva narrativa desde una actitud reflexiva y dilemática. Así ocurre en muchos cuentos de la citada antología *Buenos Aires/Escala 1:1* y en *Postales desde Oniris*, donde Alejandro Alonso imagina

[13] Horowicz, Alejandro. *Los cuatro peronismos*, Buenos Aires, Legasa, 1985. El subrayado es del original.

[14] Oyola, Leonardo. «Animetal», en *Buenos Aires/Escala 1:1*, *op. cit.*

[15] Hardmeier, Jorge. *Animales íntimos*, Buenos Aires, Simurg, 2001.

[16] Fiszman, Mariano. *Nuevas cenizas*, Buenos Aires, El Octavo Loco, 2007.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 496 9/5/11 3:04 PM

que la tecnología ha logrado dominar los sueños y construir un territorio onírico común en el que operar. La civilización misma, otra vez, está material y sistémicamente sostenida por la barbarie no sólo económica: los cerebros de disidentes desaparecidos fueron extirpados y puestos a soñar para sostener tecnológicamente el espacio virtual onírico. Como la desigualdad social no garantiza mínima seguridad a nadie, los poderosos se reúnen dormidos en Oniris para hacer sus negocios oficiales o mafiosos.

La civilibarbarie aparece en otras versiones relacionadas con la ciencia ficción en cuentos de Hernán Domínguez Nimo como «Moneda común» o «El guasón»; este último, si bien no se inscribe decididamente en el género, lo connota al colocar la acción en un *shopping* abandonado, escombros de un lujo artificioso y fugaz que necesariamente debía desembocar en la miseria, Buenos Aires despojado de la ilusión de ser Europa, paisaje postindustrial del tercer mundo como el que inauguró la narrativa de Marcelo Cohen, donde también resuena el género (cf.).[17]

Washington Cucurto y Beatriz Sarlo

Tal vez lo más potente e innovador en la mancha temática de la civilibarbarie sea el lenguaje poético que descubre Washington Cucurto y luego vuelca a la narrativa. Las operaciones de Cucurto con la pobreza, el origen popular y la marginalidad son sumamente complejas y, paradójicamente, su inmensa novedad salta a la vista en la ceguera crítica de Beatriz Sarlo, cuya propuesta de que el narrador cucurtiano es un «narrador sumergido» va a servir para examinar, por contraste, lo que hace esta obra con su pertenencia social.

Según Sarlo, los libros de Cucurto (dice en «La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías», el artículo que discutí en un capítulo anterior) «ponen el cuerpo antes que la cabeza y prefieren la vulgaridad del goce a la distinción aristocrática del deseo sin objeto».

La frase resulta incomprensible por la insólita utilización de la jerga psicoanalítica lacaniana. Ignoro a qué oposición entre «goce» y «deseo sin objeto» se refiere Sarlo porque lo que básicamente indica Lacan es que «goce» y «deseo» no se oponen porque uno tenga objeto y el otro no (en realidad tampoco son oposiciones… ¡cómo le gusta a Sarlo pensar en antinomias!). Además no existe un deseo «con objeto» y otro «sin». El deseo «sin objeto», más que «aristocrático», es estructural en la condición humana, lo comparten «elegantes» y «vulgares» democráticamente, dice el psicoanálisis. Y el goce no se define en relación con un objeto determinado.

[17] Domínguez Nimo, Hernán. «Moneda común» , en Saavedra, Luis [editor], *Púlsares. Relatos latinoamericanos de ciencia ficción*, *op. cit.* Santiago de Chile, Fanzine Fobos, 2004 y «El Guasón», en Autores Varios, *Axxón Anuario I Antología de Ciencia Ficción y Fantasía*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 497 9/5/11 3:04 PM

No discuto entonces si Cucurto prefiere el goce al deseo, diría que (una vez eliminada la jerga lacaniana) lo que queda de la frase de Sarlo parece apuntar a las preferencias sexuales de este escritor, las cuales serían (opina ella) más propias del vulgo que de la aristocracia. La atribución de clase es verosímil: luego hablaré del origen social de Santiago Vega alias Washington Cucurto (Washington Elpidio, en algunas versiones). Sin embargo es llamativo que esta intelectual connote con el adjetivo «aristocrático» que la sexualidad de los «vulgares» (¿los pobres?) es descontrolada y brutal; coincide con los prejuicios más acendrados de las señoras de clase acomodada que la jerga popular llamaba en los años 70 «señoras gordas». De todos modos, la afirmación que queda cuando eliminamos la jerga lacaniana de la frase constituye básicamente un juicio extraliterario, poco pertinente para pensar una obra. Pero no reside acá mi principal desacuerdo.

Sarlo escribe que Cucurto «celebra […], aunque parezca ridículo decirlo, la alegría de vivir». Coincido, eso es lo que por momentos hace, aunque afirmarlo sin matices reduce mucho la obra porque también hay un desgarramiento brutal (no explícito) al que volveremos. Sin embargo, me llama la atención esa parentética con que la crítica se excusa por lo «ridículo» que sería decir que una literatura celebre la alegría de vivir. De hecho no sólo no es ridículo sino razonable festejar el increíble don de estar vivo (me sumo a Cucurto cada vez que puedo): cada una de nuestras existencias proviene de un azar inconcebible, sólo eso alcanza para valorar nuestra suerte. Esa conciencia me parece un sentimiento profundo e importante para hacer literatura, aunque, con excepciones (la música de Bach, *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, algunas otras), el arte suela dejarlo de lado y dedicarse a la refutación, el dolor y la denuncia. Sarlo parece insinuar que tal celebración —o verse obligada a leerla y exponerla como crítica— le da «vergüenza ajena». Sospecho que su pudor ante los que expresan alegría en el arte se basa (como su anterior insinuación sobre la sexualidad de/en Cucurto) en prejuicios de clase. Remite al ancestral desprecio aristocrático por la risa festiva del arte popular, ese que se lee durante la Antigüedad, cuando se consideran vulgares (ya desde Aristóteles) el humor o la alegría, y en cambio, nobles lo trágico o doliente.

De todos modos tampoco está ahí mi disidencia más importante sino en la categoría de «narrador sumergido»:

> La gran invención de Cucurto es la del narrador sumergido, es decir, indistinguible de sus personajes […] nunca es superior a sus personajes ni en ideas ni en experiencias.

No veo ninguna conexión entre esa descripción y el narrador de *Cosa de negros*, *El curandero del amor* o cuentos como «El barrio de las siervas».[18]

[18] Cucurto, Washington. *Cosa de negros*, *op. cit.*; *El curandero del amor*, Buenos Aires, Emecé, 2006; «El barrio de las siervas», en: Terranova, Juan (comp). *Buenos Aires / Escala 1:1*, *op. cit.*

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 498 9/5/11 3:04 PM

Para afirmar que su narrador «nunca es superior a sus personajes ni en ideas ni en experiencias» no hay que ignorar sutilezas, hay que pasar por encima de lo más obvio. En términos bajtinianos, se puede decir que el narrador en primera persona de Cucurto, sumamente parecido al yo lírico de su poesía, es profundamente monológico (como ocurre siempre en la entonación lírica, más allá de las formas dialógicas que ésta integre) y megalómano; su orientación hacia el mundo representado, personajes incluidos (que nunca son verdaderos sujetos sino más bien objetos que se ofrecen a sus peripecias, su sexualidad y sus experiencias) es de completa superioridad. Como ejemplo transcribo un fragmento de «Noches vacías» (en *Cosa de negros*) donde el yo que narra se funde en un nosotros masculino en las primeras líneas, pese a lo cual el fragmento es muy representativo del típico yo cucurtiano:

> Tickis, chiris, chirusas, mocosas, a montón y en pelotón de caballería Río IV. Agarramos, tocamos, apoyamos, les decimos huevadas al oído. Pasillote de la joda. Pasan unas pizpiretas, nenitas, guarritas, de 14, 15 añitos, pasan como modelos de pasarela, por la pasarela de la desgracia y de las manos peludas. Las requisamos completitas, ¡aduaneros carnales! Ellas ni se enteran o se dejan, naturales, y hasta se excitarán muy adentro, donde sólo uno de nosotros llegará; saben que es un fogonazo que se apagará al dar un paso adelante, juegan con su inocencia, no quieren despertarse y se meten en la cabeza que esas manos registradoras son equivocadas, limpias, transparentes, bienintencionadas, piedritas en su camino hacia el éxito. Así son las tickis, y su éxito es un departamento alquilado de un ambiente, dos o tres hijos, un marido bailantero, como yo, y eso es lo máximo a lo que pueden aspirar. Es la naturaleza de la raza de las tickis: nunca quiere marchitarse en una bailanta.

Este narrador dice saber con certeza quiénes son las mujeres que desea, qué quieren, qué fingen, a qué pueden aspirar y a qué no, qué les pasa y hasta cómo es «la naturaleza de su raza». Ellas no son sujetos, oscilan entre la estupidez («ni se enteran») y la disposición al sexo indiscriminado («se dejan»), su «raza» tiene «una naturaleza», son natura y no cultura, carecen de cualquier misterio para él. No hay una gota de diálogo con los personajes que representa: en toda la narrativa de Cucurto el monologismo de la voz que escribe (casi siempre expresada en un narrador en primera persona) es profundo y sin grietas, se impone sobre sus personajes con una evidente creencia en su superioridad.

Todo el monologismo de la narrativa de Cucurto cae gloriosamente, sin embargo, en su lenguaje, que es el que elaboró antes en su poesía. El monologismo propio de la entonación poética convive en sus poemas con una profunda dialogización del material lingüístico por un notable trabajo sonoro y rítmico, donde confluyen la jerga porteña con las de los inmigrantes latinoamericanos que llegaron al país en los años 90, los ritmos cumbianteros con las

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 499 9/5/11 3:04 PM

metáforas cultas, las aliteraciones más refinadas, los neologismos. Y en cada signo de admiración cucurtiano burbujean contradictoriamente la emoción auténtica y la ironía, incluso el escepticismo frente a esa emoción.

Pero todo esto que hace que su poesía constituya, en mi opinión, una de las innovaciones líricas más importantes del final del siglo XX en la Argentina, en narrativa no alcanza. Porque la narrativa no se hace solamente con lo que suele llamarse «trabajo con el lenguaje»: hay otro tipo de tarea que también es con lenguaje, desde luego (la moda académica a veces parece olvidarlo), y hace a la construcción de tramas, a la creación de personajes, a la creación de un mundo historizado y en movimiento que el lenguaje debe poder gestionar, no solamente erigir. Que la tendencia crítica hoy hegemónica tienda a ignorar —y hasta despreciar— esta parte del oficio narrativo no alcanza para opacar su vital importancia, que los lectores siempre valoran. Mientras el gesto lírico nace erigiendo, desde el yo que escribe, un mundo autosuficiente en donde él es soberano (y por eso monológico) incluso cuando se borra por completo (por ejemplo en la poesía objetivista), incluso cuando deja entrar en su lenguaje muchas culturas (por ejemplo en la poesía cucurtiana), el gesto narrativo maneja otra dinámica. Un poema siempre tiene algo conclusivo, un temple que en un relato se vuelve poco creíble. En cambio, una escritura que encara a cada uno de sus personajes como un tú que le habla y está en procesos adentro de un tiempo histórico, creciendo, pensando, modificándose durante la trama del relato, construye un mundo menos inmóvil, consistente de otro modo y sobre todo dialógico. El mundo que crea la poesía no tiene esa flexibilidad y, llevado a la narración, puede agrietarse. Eso pasa, creo, con las ficciones de Cucurto, donde además hay un abandono de la trama (como el que Sarlo aplaudía en Aira) que más que una elección intencional y productiva parece hablar de la imposibilidad del autor para armar una secuencia de hechos con lógica interna.

De todos modos, nada de esto tiene que ver con el narrador sumergido. Pocos narradores emergen más que el de Cucurto. Veamos: a diferencia de «Noches vacías», «Cosa de negros» es un «relato» (su caos narrativo me obliga a poner las comillas) contado en tercera persona. El personaje principal se llama Cucurto y es un famoso cumbiantero al que el texto también denomina pomposamente como «El Sofocador de la Cumbia» y a veces «el gran Cucu». El narrador privilegia y mima a su espejito protagonista, toda la trama delirante y absurda gira alrededor de con quién se acuesta, cómo lo persiguen, cuánto lío hace, etc. Tanto ese «él» (que se exhibe con el nombre del autor real y se confunde con el narrador) como el que dice «yo» en «Noches vacías» *se distinguen siempre de sus personajes* «en ideas y experiencias».

¿Qué personajes habitan la narrativa cucurtiana? Todos giran alrededor de nuestro Cucurto supuestamente «sumergido» como planetas alrededor del sol y son por caso empleadas de servicio doméstico, construidas como meros objetos sexuales a quienes Cucurto —personaje y narrador— seduce a toda velocidad con irónicos y líricos juramentos de amor eterno. O son «amigos» que

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 500 9/5/11 3:04 PM

sólo aparecen en la obra para ponerse a su servicio, por ejemplo para ayudarlo a mentir a su esposa y serle infiel. O es su esposa, que participa únicamente para creerse cualquier mentira, por burda que sea, y provocar así (debe creer el autor) la hilaridad de quien lee, que festejaría con risa la estupidez de la señora y el éxito del protagonista. O su hijo, a quien él también engaña. O algún varón homosexual, por supuesto enamoradísimo de él y al servicio de su placer.

Algo profundamente nuevo: este narrador superior y emergido pertenece a la clase humillada y *por eso* es superior. Cucurto exhibe su condición de escritor exaltando con ironía resentida, frente a los «intelectuales», su color de piel y extracción social, y con orgullo genuino exhibe, frente a los pobres, su condición de poeta. El narrador le pide al lector de «Noches vacías», imaginado evidentemente como un crítico académico, con capital simbólico y nociones de lingüística y literatura:

> Téngame paciencia si me tranco, *usted sabe*, el lenguaje es un despepite; lingüística, así le dicen ahora a las palabras. Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta ahí llega el horizonte de mi vida. Y ahora me pusieron acá a tipear, en la comisaría. «Narrá todo», me dijo el comisario. Narrá, qué palabra. Narrá te lleva al fondo de las oscuras aguas de la muerte, de las cuales no regresás. […] y todo para qué, para que usted lea en un segundo, pa que pase indiferente la páginas, sin pensar en nada… Y de vez en cuando se detenga en una palabra extraña; la curiosidad mata al diablo y justifica la diablura. Se las pongo a propósito, amigo, pa que descanse, pa que se relaje y disfrute un poco.[19]

La orientación al lector es obviamente de superioridad; el lector será un «usted», no un igual, y además «sabe», pero el «negro» lo burla igual, a él y al mismo diablo, con sus «diabluras». El narrador de Cucurto ha «emergido» a tal altura que ni los personajes ni los lectores pueden alcanzarlo.

Y eso que alguno le corre detrás, literalmente como en «El barrio de las siervas», donde un personaje masculino se vuelve objeto de la más ensañada humillación. Se lo hace perseguir al narrador hambriento por humillarse, y se lo humilla por homosexual, por no ser joven y también por ser poeta. «Es la primera persona que conozco que escribe poemas», se burla Cucurto, el poeta, y lo trata «como a una mina, para que afloje, para que se relaje y sobre todo no sospeche que lo único que quiero es que me mame bien la verga». Después se hace suplicar y hasta corre con el pene al aire para que el otro lo persiga:

> […] me corría derramando sus papeles, sus poemas de seguro hermosos. ¡Qué gran tipo sos, titán Trolo! ¡Ojalá en el mundo hubiera más putos y

[19] El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 501 9/5/11 3:04 PM

seres humanos como vos! Ale me mostró sus sentimientos y me dijo que me quería, corriéndome, llorando, derramando la energía de sus cuarenta años detrás de mí. Y qué felicidad ser corrido en el parque Lezama por un putanga de cuarenta años del nivel de Alejandro. Un prócer. Yo le miraba cómo […] sus patitas flacas se estiraban detrás de la morcilla.

Este narrador (según Sarlo «nunca superior a sus personajes» e «indistinguible» de ellos) es el único que puede de verdad ser *escritor*, no hay lugar para otro. En *El curandero del amor* aparece Ramón, «el mejor escritor de Buenos Aires», «el mejor pornosonetero del mundo». Pero toda esta generosidad (relativa, porque en la hipérbole de los muchos elogios que acumula el fragmento no deja de leerse ironía) tiene que ver con que Ramón es su ayudante para engañar a su mujer. El narrador «sumergido» es más bien *un narrador psicópata* que concibe el mundo entero a su servicio. La bailanta existe para él, para que muestre que es un gran bailarín y que consigue mujeres; las mujeres (y algunos hombres), para que luzca como el gran macho argentino; la esposa y el hijo (cuyos nombres coinciden con los nombres reales de la familia de Santiago Vega, alias Cucurto), para que sean los tontos contra los que él se recorta como gran vivo, gran fabulador y burlador; la hostilidad social hacia los negros y los pobres, la policía, la mafia, la corrupción política y las condiciones en que se efectúa el aborto ilegal en la Argentina, todo eso está también al servicio de Cucurto para que él haga su narrativa civilibárbara, la narrativa que, como los lúmpenes, sobrevive en el mundo injusto usándolo sin escrúpulos.

Los obstáculos también sirven para esta lógica psicópata: son magníficas oportunidades para volverse escritor: «Como si fuese un cuento de García Márquez, pero más divertido y con cumbia». Así comenta el narrador la escena en que «el curandero del amor» le hace un aborto a la «ticki» de 17 años, embarazada del «escritor de culto» que ya sabemos quién es. Se relató cómo el curandero (muy inspirado en «el manosanta» de Alberto Olmedo[20]) quemó con pinzas hirvientes, sin anestesia, el útero de la muchacha, cómo la habitación se inundó con un «río de sangre», que la chica casi se muere y la salvó una delirante transfusión «a ritmo de cumbia».

La escena (que la contratapa del libro califica sorprendentemente de «alegato literario acerca de las malas condiciones en que se practica el aborto en la Argentina real») es de un expresionismo exacerbado y desopilante, descontrolado, humorístico, con acentos de Osvaldo Lamborghini pero mucho menos oscuro y, además, está en tensa relación con algo fuerte y romántico, que en el libro logra cierta verdad: la pasión dolorosa del amor imposible

[20] Uno de los personajes más famosos del actor, en el programa televisivo *No toca botón* que, dirigido por Hugo Sofovich, se emitió en Canal 11 desde 1986.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 502 9/5/11 3:04 PM

(en esas grietas, la «ticki» enamorada de 17 años por algunos momentos se vuelve realmente un personaje y no un objeto del narrador megalómano, y el texto adquiere una potencia que no tiene, a mi juicio, el resto de la narrativa de Cucurto). Pero en definitiva, todo esto se resume en «cuento de García Márquez» (y Cucurto ha hablado antes de «ganar la quiniela o el Premio Nobel») «más divertido y con cumbia». Acá está la civilibarbarie, no la denuncia social. La hostilidad del mundo frente a esos amantes jóvenes, adúlteros y pobres existe fundamentalmente para dar tema al megalómano escritor. No sólo no se lee el «alegato» que anuncia la contratapa: el horror está celebrado a tal punto que cuando la misma novela encara con afectación el alegato político y escribe «No se puede, no se puede vivir en este salvajismo, en esta indiferencia donde se celebran la miseria y la violencia» parece reírse de la propia celebración que ella hace más que del «Buenos Aires [...] kirchnerista, explotación total, hambre espantoso y los mismos problemas de hace seis años con el turco riojano».

En la fiesta literaria de Cucurto, dijimos, el mundo entero es manipulado por el monologismo psicópata del narrador. Sin embargo: ¿quién dijo que la psicopatía no sirve a la literatura? Hay que admitir que por momentos eso produce efectos altamente artísticos.

Gonzalo Garcés tiene una percepción similar sobre los narradores de Cucurto, a quienes compara con el tono de Fernando Vallejo por la plenitud con que se aceptan tal cual son (sin «mala conciencia», sin intentar forzarse o negarse) y no conciben límite alguno, ley alguna que los frustre:

> Esos narradores [de Cucurto] saben lo que quieren. Quieren beber, bailar, fornicar. No quieren mitos. Quieren «el placer tranquilo» (o en este caso agitado) de ser lo que se es. No hacen reverencias, no hay en ellos rastro de esa obsesión argentina por excelencia: *parecer*. [...] Cucurto se parece al colombiano Fernando Vallejo por ese vozarrón egoísta, un egoísmo que reconforta en una literatura tan llena de malestares, de malas conciencias, de intentos culposos de amar lo que se detesta. «Toda mi vida he pensado contra mí mismo, contra lo que yo era», escribió Sartre. Los narradores argentinos podrían decir lo mismo: Borges idolatrando a los compadritos, Cortázar intentando ser de izquierda, Puig dejando que un personaje peronista escarnezca a Ana en *Pubis angelical...* Junto a unos pocos más, Cucurto propone un juego diferente. Aunque sólo fuera por eso (que no es el caso), sería un escritor importante en este país.[21]

Coincido, pese a mi disgusto por la prosa cucurtiana. Y aunque la frase de Sartre tiene algo para mí admirable y el entusiasmo de Garcés parece un

[21] Garcés, Gonzalo. «La otra violencia», *Ñ*, Buenos Aires, 20/9/2008.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 503 9/5/11 3:04 PM

poco festejar a los psicópatas, esa libertad, es cierto, profundamente dañina en la vida, le hace bien a la literatura. Desde ahí, hay momentos notables en *El curandero del amor*. Tal vez sea la única obra donde Cucurto logró (en algunas páginas) algo profundamente narrativo, en lugar de ser un gran poeta que se copia a sí mismo tratando de volverse un narrador.

El yo lírico fálico, soberbio, inescrupuloso y omnipotente de las novelas de Cucurto recuerda, en versión cumbiantera e irónica, la entonación que inventó Walt Whitman, un yo que en Cucurto está contradictoriamente atravesado por cierta angustia soterrada que le da grandeza estética. Porque también esta primera lectura que estoy haciendo debe matizarse. Los psicópatas no sufren ni se deprimen; en cambio, leer en la fiesta cucurtiana solamente euforia sería superficial. El mismo yo lírico que hace homenajes constantes a los pobres, a su belleza, su cumbia, su alegría, sus carnes apetitosas, su capacidad de bailar y gozar, escribe en *Cosa de negros*:

> […] miro el tickerío cansado retornando a sus casas. […] El chichaje es infernal. Inundan el mundo con su olor a chivo, con la grasa de transpiración de sus cuerpos, con su olor a obreraje insoportable; llevan la raza hasta en la ropa colorida que usan, las mujeres polleras de todos los colores, los hombres camisas de mil colores, como si con el color trataran de ocultar su infinita pobreza.

Acá entró el dolor. Acá sí habla uno «de ellos», sumergido en ellos para sufrir, para decir su impotencia. Es que en la alegría de vivir que burbujea en su escritura también hay oscura manía eufórica, tormento. La superioridad del narrador tiene el mismo envés trágico que atraviesa su poesía: como poeta, Cucurto inventó a comienzos de los años 90 un lenguaje y una entonación inéditos, excesivos, deslumbrantes.[22]

[22] El segundo «cuento largo» (por llamarlo de algún modo) de *Cosa de negros* termina con la imagen del conventillo («yotivenco», «yoti») elevándose por los aires con todos sus habitantes. Es interesante comparar ese intento narrativo, para mí sin interés, reiterativo, alargado y sin sustancia, con un poema extraordinario y previo del autor, «Negrura ascendente», un verdadero clásico del *underground* poético argentino, del cual «Cosa de negros» toma el mismo motivo. «Negrura ascendente» es un ejemplo notable de la tensión entre la euforia maníaca y la conciencia del espanto, entre la celebración, la denuncia y el dolor. Cito su comienzo y su final:

> Celebrando alegres funerales o fiestas fúnebres mortales
> vienen a oscuras rascándose la ñema,
> vienen flotando tercetos de negras testarudas;
> ¡son la partitura oscura de los ángeles!
> El conventillo entero vuela por los cielos,
> las cañerías se piran por las tardes.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 504 9/5/11 3:04 PM

Asombrosamente, Sarlo dice que «el narrador de Cucurto no tiene las fisuras de las subjetividades en las que el deseo, el lenguaje y el mundo están escindidos». Si fuera así, Cucurto simplemente no sería humano (una escisión así es la que nos define a todos, según Lacan). Pero además en su prosa y su poesía la escisión es tremenda, por eso la maníaca desesperación: porque es imposible restaurarla.

El resentimiento social es una de las escisiones más dolorosas de la civilibarbarie de Cucurto. Si en su narrativa tiene un protagonismo excesivo y trivial, en la síntesis que impone la poesía es tan insolente como productivo, tal vez porque en un poema el yo, de un modo u otro, siempre será un centro. Véase por ejemplo este fragmento muy políticamente incorrecto del poema «Día tras día un trío de mujeres», donde después del canto sexual desenfrenado a un «tú, dominicana del demonio» leemos: «Si no fuera porque cuando paseas por Corrientes enloqueces libreros a granel, ¡uf!, judíos harapientos, dueños de los libros hermanos de la dicha».[23]

Es interesantísima la fusión de significaciones que se anudan, con refinamiento especial, en estas breves líneas: por un lado, el vulgar ideologema antisemita de los judíos que pese a sus harapos (propios de su avaricia) serían los «dueños» del capital; el judío capitalista se cruza, en la figura del «librero», con el capitalista de capital simbólico, el dueño de los libros, esos «hermanos de la dicha» que el marginal poeta grone anhela poseer tanto como a su «dominicana del demonio». En el «¡uf!» coexisten la envidia y el lamento. La avenida Corrientes, centro intelectual famoso de los años 60/70, calle de librerías y cines, es ahora el escenario para que paseen las prostitutas dominicanas que llegaron al Buenos Aires menemista a juntar dólares y paliar su miseria. Este cruce del «cuerpo» y la «cabeza», este dolor de clase distorsionado por el prejuicio antisemita (el «anticapitalismo de los imbéciles», como lo llamaba Engels)[24] que

---

[…]
Ardiendo están las negras en mi corazón helado
y tiritando están las mongas en el yoti ardiente
como hojas secas o flores de la muerte.

En *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2003 (primera edición en *Siesta* en 1999).

[23] Washington Elpidio Cucurto. *Ibidem*.

[24] La frase es famosa y pertenece a una carta a corresponsal desconocido escrita durante 1890. Según la página Kaoesenlared (www.kaoesenlared.net), fue publicada en *Arbeiterzeitung* del 9 de mayo de 1890, y aparece en el siguiente contexto: «El antisemitismo no es más que la reacción de los estratos medievales y decadentes de la sociedad contra la sociedad moderna…; bajo una máscara de socialismo aparente sólo sirve a intereses reaccionarios; es una variedad del socialismo feudal, con el cual no podemos tener nada en común. En suma, el antisemitismo es el socialismo de los imbéciles.» (Cf. http://www.kaosenlared.net/noticia/socialismo-marxista-ni-estatismo-ni-despotismo). Curiosa o sintomáticamente, la edición de cartas de Engels que hace el Instituto Marx-Engels-Lenin de Leningrado, en 1934, censura esta fórmula final cata-

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 505 9/5/11 3:04 PM

consciente y explícito busca, saludablemente, *épater* no al burgués (que ya no lee) sino al progresista clase media, culto biempensante, esta intensidad lírica al llamar a los libros, tan bella y simplemente, «hermanos de la dicha», están muy lejos de provenir de «una subjetividad sin fisuras».

La obra de Cucurto es extraña, desigual, nueva, muy probablemente destinada a perdurar. Sean cuales fueren los juicios de valor, precisa lectores que hagan algún esfuerzo para no leer ahí los pobres prejuicios que a todos nos atraviesan.

La Operación Cucurto

Como parte de la inédita reelaboración de «civilización versus barbarie» hay que incluir la operación que Santiago Vega ha hecho consigo mismo.[25] Ella no invalida ni el talento ni la inmensa novedad literaria que su obra aporta pero debe examinarse porque es indiscernible de la lectura de sus libros y permite entender cosas no sólo de Washington Cucurto sino del campo intelectual argentino y las condiciones extremas que un escritor de postdictadura tiene que crear para que logre hacerse visible y se le reconozca lo «nuevo».

Santiago Vega (luego «Washington Cucurto») proviene de un hogar popular del sur del Gran Buenos Aires. Supe de él por primera vez a través de la profesora de lengua y literatura Adriana Fernández, entonces adscripta en mi cátedra, que lo tuvo como alumno en la secundaria en algún año que no puedo precisar entre 1989 y 1992. Ella entendió su talento y me habló de él por primera vez. Fue en su clase donde Vega conoció a Fabián Casas, entonces joven poeta del grupo que hacía la revista *18 Whiskys*. La profesora

---

pultadora, probablemente porque el antisemitismo era un componente explícito de la Rusia estalinista y también de la posterior. Así lo demuestra la traducción al español de esta edición, hecha por la editorial relacionada con el Partido Comunista Argentino en plena euforia de los años 70, donde la fórmula también se ha censurado. Cf. Marx, Carlos/Engels, Federico. *Correspondencia*, Buenos Aires, Cartago, 1973.

[25] El concepto de «operación de autor» se inspira en la biografía de Oscar Masotta que escribe Carlos Correas (*Operación Masotta. Cuando la muerte también fracasa*, Buenos Aires, Catálogos, 1991). Lo trabajamos alrededor de las construcciones de imagen de los autores de la literatura argentina contemporánea durante el citado Seminario de Investigación P.E.N.C.A. Se trata de analizar «cómo usa un escritor los reportajes, solapas o contratapas, en qué bar prefiere dejarse ver, cómo quiere que sus virtuales lectores lo perciban. Éstos son, entre muchos otros, elementos que se conjugan en los textos y orientan la lectura en un movimiento pendular, desde y hacia la imagen que construyen, o dejan construir, los autores. Operaciones de mercado que condicionan de un modo concreto la inserción de la obra en el campo intelectual y fuera de sus fronteras». Mímeo. Fragmento de «¿Por algo será?», P.E.N.C.A., *op. cit.* En mi *Arlt, profeta del miedo* realicé un análisis detallado de la operación de autor arltiana en el capítulo «Operación Arlt: el escritor que entró por la ventana».

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 506 9/5/11 3:04 PM

Fernández había invitado a Casas al curso para hablar de poesía. Consciente de que sus alumnos eran chicos y muchachas de barrio, Fernández eligió a Casas, excelente poeta pero también más cercano generacionalmente, informal, cuya escritura poetizaba su propio barrio. Podría decirse que el nombre de su rotundo éxito pedagógico es Washington Cucurto.

Gracias a esa invitación el adolescente Santiago Vega se hizo amigo de Casas, quien percibió su talento y le abrió las puertas del movimiento de poetas jóvenes de los años 90. Un par de años más tarde Alejandro Horowicz y yo escuchamos leer a Vega en algún sótano sucio de un bar viejo de San Telmo en uno de los recitales que ese movimiento organizaba. Creo que fue en 1994, Cucurto tendría 20 o 21 años y si no recuerdo mal recitó poemas que luego leí en su obra *Zelarrayán* (Ediciones del Diego, 1998), bautizada así en homenaje al escritor de otra generación, Ricardo Zelarrayán, muy admirado por él y también su «padrino» literario. *Zelarrayán* poetiza con violencia y lirismo extraordinarios la novela familiar del escritor: el peronismo, el fútbol, su origen criollo y no inmigrante, la desocupación, el empobrecimiento de la Argentina proletaria, un padre alcohólico, la guerra de pobres contra pobres.

Pero este movimiento inicial donde el poeta elabora y retrabaja los materiales entrañables de su identidad sin denuncialismo ni solemnidad se fue transformando pronto en un uso intencional y calculado del autor de carne y hueso, una estrategia de posicionamiento en el campo intelectual que llegará al paroxismo en los primeros años del siglo XXI, cuando Cucurto publica su primer libro de narrativa, el desparejo y ya citado *Cosa de negros* (2003), libro por el cual la mayor parte de la academia finalmente se anoticia de su existencia y conoce la lengua poética profundamente original que él ha elaborado, esa escritura que hace sonar en nuestra literatura jergas, acentos, fiestas, insultos y goces de la multicultural inmigración pobre de fin de siglo, el nuevo lumpenaje de los jóvenes sin horizontes de inclusión pero con una vitalidad y creatividad que ni las peores condiciones de existencia desalientan. Todo esto que inventó la poesía cucurtiana se volvió recién visible para muchos con *Cosa de negros*, cuya narrativa caótica y reiterativa tiene sí la fuerza lingüística de su poesía.

Cosa de negros aparece en Interzona, editorial pequeña que, de la mano del editor Damián Ríos, supo percibir en los primeros años del siglo XXI tanto la literatura valiosa que estaba naciendo como la que, publicada un tiempo atrás, sería de hecho un clásico para la Argentina posterior a diciembre de 2001 (reeditó por ejemplo *Los Pichy-cyegos*). La edición de Interzona de *Cosa de negros* y las posteriores novelas de Cucurto aprovechan hasta hoy la operación de autor que éste realizó, y la intensifican.

Toda su obra narrativa apela a esta operación para venderse. Sus portadas juegan siempre con la imagen física del escritor, aluden a ella o —en las ediciones de Emecé— usan fotografías suyas. Cucurto ha hecho de sus rasgos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 507 9/5/11 3:04 PM

y piel criollos, su ropa popular, sus zapatillas de lona (a las que cantó en un poema entrañable),[26] íconos de su «marca».

Ya en *Cosa de negros*, editorial Interzona y Cucurto explotaron con inteligencia la operación de autor: un folleto plegable en cartulina acompañaba el libro que recibían los críticos y la prensa. El desplegable era así: su portada era un marco rectangular que recordaba las placas que se ponen en las puertas de los baños públicos, adentro lucía la foto del autor sonriente que (nada sumergido) se señalaba a sí mismo. Al pie de la foto se veían las iniciales «W.C.», fusionando «*water closet*» con las iniciales del escritor. Luego se desplegaba una serie fotográfica donde se seguía la evolución civilibárbara del «negro Cucurto»: comenzaba en cuatro patas y terminaba erguido, sonriente, cruzado de brazos y mirando al lector, reproduciendo el conocido esquema gráfico del «mono» que se va irguiendo hasta hacerse «hombre» a lo largo de milenios. Es gracioso que ya ahí se jugara irónicamente con el lugar común que flota acríticamente en las afirmaciones de Sarlo acerca de «la vulgaridad del goce» bestial de Cucurto, su preferir el «cuerpo antes que la cabeza», etc. El salvaje mono negro y pobre evoluciona a escritor y Sarlo, leyendo años después, sigue haciéndole el juego. Claro que, vestido de seda, mono queda, por eso lo que escribe se llama «cosa de negros».

El folleto desplegable se reía de la idea: el «negro» pasa de las cuatro patas animales a la posición erguida del que tiene poder y capital simbólico. Pero también hablaba en serio, porque los períodos que mostraban el proceso con una recta numérica temporal de las que aparecen en este tipo de gráficos científicos remitían a su biografía concreta: en la recta se pasaba de 1973, año de su nacimiento, a 1978, 1986, 1992, etc. En cada fase se enumeraban sus lecturas, que privilegiaban «clásicos» del *underground* de los años 90 y exhibían provocaciones e ironía. El lapso 73-78, por ejemplo, decía: «Lecturas Upa, Buffalito el Vaquero, Cien años de soledad».

El que va de 1992 a 1994 mezclaba revistas pornográficas con *Tuca*, el libro de Fabián Casas de 1990 (probablemente el que tenía inédito o recién publicado cuando Fernández lo llevó a su aula) y la obra de un poeta nicaragüense combativo: «Lecturas *Playboy*, *Hustler*, *Tuca* y Ernesto Cardenal again».[27]

Paralelamente, un texto iba narrando una biografía de autor en términos muy poco convencionales, fundando unilateralmente el «mito Cucurto» que lo llevaría al reconocimiento académico y a cierto lugar en el mercado editorial.[28] Cito algunos fragmentos:

[26] «Zapatillas de tela», en su: Cucurto, Washington. *Veinte pungas contra un pasajero*, Bahía Blanca, Vox Senda, 2003.

[27] Casas, Fabián. *Tuca*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990.

[28] El folleto tiene el título «Washington Cucurto. Cosa de negros» y reproduce la tapa del libro en su portada. Aunque no figura su año de edición, sí el sello de Interzona, que lo elaboró en 2003 para acompañar al libro en la campaña de difusión. Todas las citas y descripciones refieren a él.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 508 9/5/11 3:04 PM

> Es el tercer hijo de un matrimonio ultraperonista […] El niño […] tiene problemas de conducta en la guardería de la Unidad Básica […] frente al espejo del botiquín del baño se juramenta «ser famoso algún día».

Luego, el niño futbolero, barrial y peronista conoce al «megapoeta» Casas «invitado por sus profesoras del secundario» a su clase. Casas lo introduce en el ambiente (allí Cucurto nombra algunos poetas del *under* de entonces, como modo de reconocimiento) y «se empacha de lecturas y sufre una intoxicación que culmina en un libro donde copia a todos estos autores». Aparece entonces el relato del seudónimo Cucurto para fortalecer el mito de origen: provendría de un uso vacilante del verbo «curtir», típica jerga de estos nuevos amigos que el recién llegado poeta en formación aún no maneja bien. «Nace Cucurto. Tiemblan Arenas, Sardy, Carrera, Góngora.» Una vez «nacido» el bardo, la biografía arremete burlonamente contra la crítica «culta» y sus lectores, a los que por el mismo paradójico camino el folleto busca seducir:

> Por algún motivo, le cae bien a la tribu moderna, quienes lo adoptan. Gana premios literarios a granel y lanza al ciberespacio un verso que se volverá famoso en toda Latinoamérica: «¡Oh, tú, dominicana del demonio!»

Es interesante analizar este relato de autor: no hay un solo nombre de mujer entre los reconocimientos: Adriana Fernández se transformó en «sus profesoras de secundaria», el *underground* al que lo introduce Casas no parece tener una sola poeta entre sus filas. Las únicas mujeres nombradas están en una lista burlona hacia el final de la biografía, donde figuran los «autores más jóvenes» que «quieren ser como él». La lista es completamente arbitraria pues ninguno de los nombrados o nombradas escribe con un estilo que se acerque al de Cucurto; si hay algún criterio con el que se han elegido es el de visibilidad: se menciona a los más conocidos o prestigiosos poetas jóvenes contemporáneos de Cucurto como para colocarlos a todos en el lugar de epígonos suyos.

Es decir: el «negro intelectual» debe su lugar exclusivamente a un pequeñísimo puñado de poetas varones algo mayores que él (ningún «igual» tiene espacio a su lado), todos pertenecientes a un *underground* que se intenta canonizar con inteligencia pero se construye también como un grupo de amigos del mismo barrio, fraternal y viril, no como un movimiento poético real, integrado por colegas que tienen diferente poder y prestigio, distintas edades y distintos sexos.

En la realidad no mitificada, Washington Cucurto era todavía Santiago Vega cuando ganó el reconocimiento de los poetas de otras generaciones gracias a un galardón muy prestigioso: en 1998, con apenas 25 años, *Zelarrayán* obtuvo el Primer Premio del Segundo Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*. Fue por esto que sus versos dejaron de circular únicamente como voz sobresaliente en los ciclos *underground* del movimiento joven, o como textos alternativos

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 509 9/5/11 3:04 PM

en algún sitio poco visitado de Internet, y entonces al menos el corazón de la poesía argentina lo conoció y valoró, empezó a ser un poeta de culto. Luego recibió apoyos institucionales importantes como el de la Fundación Antorchas, o el de fundaciones extranjeras que subsidiaron la novedosa editorial que creó en 2003 junto con otros poetas: Eloísa Cartonera.[29]

Pero reconocer apoyos tan «oficiales» no sirve al mito del «negro intelectual»; tal vez por eso el folleto los ignora: el poeta necesita entrar al canon pero de modo vergonzante, fingiendo burlarse de él. Entonces las ayudas concretas que, por una vez, un poeta joven e innovador ha recibido de consagrados se minimizan con una afirmación megalómana y soberbia: «gana premios a granel».

Ya mostré cómo aparece en *Cosa de negros* esta superioridad resentida hacia los intelectuales. Éstos son los puntos en que ficción y operación de autor se vuelven indiscernibles: la exhibición despectiva de superioridad es, como decía, parte del éxito de la «operación Cucurto». No me interesa hacer un juicio ético sino comprender: el poeta propone a la crítica y a los escritores consagrados que le reconozcan el talento pero de *cierto* modo: que laven su culpa en forma excitante dejando entrar a la literatura a un «negro» que caminaba en cuatro patas. Para esto el «negro» debe recordarles astutamente, todo el tiempo, que no es a ellos a quienes él valora, que es un auténtico rebelde, que les enrostra su clase social, la «vulgaridad» de su «goce», su color de piel. Para esto hace programáticamente lo que su poesía hizo desde el comienzo por necesidad visceral: se apoya en su identidad cultural, se consolida como auténtico intelectual tan popular como genial (lo más interesante del caso es que lo hace con derecho, exhibe una potencia que posee; en este punto también su operación de autor y su escritura se fusionan, podría decirse que de un modo glorioso).

Pero simultáneamente, el «negro» poeta se diferencia con igual resentimiento de su gente de origen, como en la cita del parágrafo anterior sobre

[29] En 2003, Javier Barilaro, Washington Cucurto y Fernanda Laguna fundaron la pequeña editorial Eloísa Cartonera, que Silvina Friera describe como «un proyecto comunitario que integra el trabajo de cartoneros, artistas plásticos y escritores». Cristian De Nápoli participó activamente algunos años; actualmente, María Gómez es fundamental en el equipo. El modelo de editorial hizo escuela: elabora libros artesanales realizados con cartón, comprado a trabajadores cartoneros a precios más altos que los del mercado y toma como empleados a otros cartoneros. El fenómeno se extendió a Perú, Chile, Bolivia, Paraguay, Brasil y México. La editorial produce «libros artesanales, con tapas pintadas a mano, páginas fotocopiadas y tiradas limitadas» (Friera, Silvina. «Eloísa Cartonera, una editorial muy particular», en *Página/12*, Buenos Aires, 3/6/08). Son obras breves y los autores donan sus derechos. El catálogo de Eloísa Cartonera es muy estimulante: incluye escritores consagrados de Latinoamérica (Haroldo de Campos, Ricardo Piglia, César Aira, Mario Bellatin, Fogwill, Enrique Lihn, Andrés Caicedo, Ricardo Zelarrayán, Mario Santiago, Leónidas Lamborghini) con autores de la NNA (Juan Incardona, Fernanda Laguna, Fabián Casas). Su línea privilegia los experimentos, el *underground* de culto y las vanguardias. El proyecto ganó el Primer Premio Red de Artistas arteBA en el año 2004.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 510 9/5/11 3:04 PM

el «chichaje infernal» que retorna a sus casas. Si en su escritura a veces esto aporta una conmovedora grieta, un dolor que la engrandece, en el folleto es simplemente un modo más de operar con una imagen megalómana que reniega de su deuda con la gente de la que proviene y a la cual utiliza. No reniega de cualquier modo sino invalidando sus saberes sutilmente, centrando la invalidación (era previsible) en una mujer.

Como mostró Oscar Masotta, el odio de humillado suele dirigirse contra otro más humillado en quien ve su detestado espejo.[30] Agrego que los espejos donde los humillados proyectan y exorcizan su propia inseguridad suelen ser mujeres. Por eso las desprecian. Por un lado, porque ellas siempre están en peor situación que los que están peor, pero por el otro porque son atávicamente representadas como lo «vergonzoso» del propio grupo social y las culpables míticas, responsables (Pandora abriendo la caja, Eva mordiendo la manzana) del mal en el mundo, del estado de las cosas. Y en cierto sentido es cierto: son «responsables» porque han tenido la generosidad de parir a esos hombres humillados. Los han hecho nacer en el lugar equivocado.

Así, el grone intelectual no sólo minimiza el apoyo de los blancos intelectuales «oficiales» sino el talento de la gente de su origen. En el folleto desplegable relata una anécdota donde una mujer es ignorante de su propia creatividad al construir el mito de origen de uno de sus mejores libros de poesía, *La máquina de hacer paraguayitos*. La biografía relata: «En un dancing, una paraguaya de nombre Cilicia le pregunta si quiere conocer su máquina de hacer paraguayitos. *Ella no lo sabe*, pero está haciendo historia».[31]

Esta anécdota podría haberse contado para subrayar que la poesía de Cucurto se nutre en una inmensa creatividad popular, pero en lugar de reconocer a la autora de la metáfora que dio título al libro supone y subraya su incapacidad de entender el valor de lo que dice. *Se confisca* la creatividad popular para erigirse como poeta que sí sabe frente a «la buena salvaje» paraguaya. Pareciera que para que esa preciosa metáfora femenina valga algo necesita un varón poeta con «premios a granel» que se la robe.

El folleto termina con la euforia megalómana de la narrativa de Cucurto pero sin el desgarramiento que la enriquece. El ex hombre-mono mira a la cámara eufórico y erguido con los brazos cruzados y el texto explica:

> Ya está en la cima. Tiene un club de fans y su nombre es contraseña de «estar en la pomada» en las fiestas raves. Mucho de los autores más jóvenes quieren ser como él [Acá sigue la enumeración de nombres astutamente elegidos]. En Uruguay, una pandilla de jóvenes malvivientes le ponen a su

[30] Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

[31] El subrayado es mío.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 511 9/5/11 3:04 PM

banda el nombre «La máquina de hacer paraguayitos». Adrián Caetano lo tienta para el protagónico de su próximo film. El adjetivo «cucurtiano» se utiliza para decir que algo es delirante, rantifuso, etcétera.

Un poco en broma y bastante en serio, con este final Cucurto se inscribe a sí mismo en todo el presente cultural no sólo argentino sino rioplatense. En primer lugar, inventa que el adjetivo que sale de su nombre se usa en la lengua cotidiana; en segundo lugar, apela a lo que en la Argentina posterior a diciembre de 2001 (devastada por la crisis y con más del 50% de su población debajo de la línea de pobreza) se transformó en un tema que se reitera en el cine y en la NNA, y es un objetivo núcleo cultural de la civilibarbarie: el lumpenaje. A la cultura lumpen apunta el adjetivo «malvivientes» para la pandilla uruguaya y a la tematización de ella, la mención del cine de Caetano, un director pocos años mayor que él (1969), también uruguayo, que se destacó filmando en la Argentina películas que retratan, precisamente, la pobreza local y la exclusión a la que fueron arrojadas las generaciones de postdictadura.[32]

La civilibarbarie de los ricos

Y teniendo tacho con tapa para nuestra basura,
nos quedamos tranquilos.

Claudia Piñeiro (1960),
Las viudas de los jueves (2005)

La civilibarbarie de los glamorosos ricos (ya no cultos, muy lejos del dandismo y el refinamiento) es peor que la de los pobres en la NNA. Porque en las representaciones literarias de esta clase la barbarie es un secreto y por eso, más siniestra todavía. Es lo contrario de lo que Garcés celebra en el artista Cucurto: mala conciencia extrema. El mundo de la opulencia es decadencia, delito sanguinario, sadismo escondido. Así aparece en *Se esconde tras los ojos*, la novela de Pablo Toledo donde el secreto, el espionaje y el contraespionaje son su lógica de funcionamiento[33] y es particularmente perverso en *Los mares de la luna*, la novela de Luis Sagasti que narra una fastuosa fiesta millonaria que dura días y días. Como la recepción que ofrece aquel príncipe de «La máscara de la muerte roja», de Edgar Allan Poe, la fiesta es aguardada con expectativas míticas. Se murmura sobre la desmesura, los caprichos, el lujo, el todopoder del dueño de casa terrateniente. Ser invitados allí es el deseo único de sus

[32] Véanse *Pizza, birra, faso* (1997, codirigida con Bruno Stagnaro), *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002).

[33] Toledo, Pablo. *Se esconde tras los ojos*, Buenos Aires, Clarín-Aguilar, 2000.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 512 9/5/11 3:04 PM

personajes, que alucinan que ir a esa fiesta contiene el secreto de un triunfo. El festejo transcurre en jornadas brillantes en las que un ojo minimalista va percibiendo pequeñas ausencias, siniestras coincidencias. Un delicioso pernil que se sirve noche a noche a los invitados se tiñe de sospechas repulsivas. Una vez más el imaginario del capitalismo salvaje deviene canibalismo, una vez más la barbarie ocupa todo el terreno de la patria, sólo que el monstruo que festeja es el dueño de la tierra.

Las fiestas del monstruo son ahora de clase alta y clase media pretenciosa. Los pobres también son monstruos pero ya no hacen fiestas. Mientras que para la barbarie pobre la nueva literatura reserva una entonación de naturalidad, sin escándalo, el asombro y el asco se guardan para la fiesta de los ricos, cierto subrayado enfático de la escritura que no la vuelve reivindicación sino ironía y humor negro. Esto se ve en la prosa obsesiva y perversa que maneja impecablemente Sagasti en *Los mares de la luna* y también en *Echándonos de menos*, una breve novela de Roberto Gárriz[34] donde también hay una fiesta caníbal, esta vez organizada por una clase media pretenciosa dispuesta a la antropofagia con tal de que no se noten sus miserias.

Menos esperpéntica y expresionista, trabajando en un realismo rehecho por los diferentes puntos de vista y las reformulaciones del policial negro actual, *Las viudas de los jueves* de Piñeiro también habla de civilibarbarie. Por eso un complejo y especializado negocio con los muertos financia la fortuna de uno de sus protagonistas; por eso la masacre, el asesinato múltiple pero sutil (indirecto, casi abstracto, como en los policiales de Guillermo Martínez), el suicidio para defender con heroísmo romántico la causa del dinero como la causa más pura, más elemental de un yo que lucha por su deseo; por eso las paradojas del lujo y la roña que atraviesan las anécdotas del country.

En la novela autobiográfica de Paula Varsavsky *Nadie alzaba la voz* leemos una propuesta sin desmesura, reposada, donde sin embargo late *in nuce* lo que será la civilibarbarie, que en la época histórica anterior que acá se relata no es todavía evidente. La narradora cuenta su crecimiento en una familia judía rica. Escrita en primera persona, con lenguaje rápido, directo y sintético la escritura esconde con notable astucia, en su aparente sencillez, cuidadosas y muy sutiles opiniones, interpretaciones. La delicadeza de su trabajo literario es invisible para una mirada tosca, y así Sarlo, en el artículo que discutí, pone este libro como ejemplo de una literatura que no es tal, censurando su «registro plano», su «efecto grabador». Vale la pena descubrir qué poco plano es el registro de Varsavsky. Hablando de su padre, un prestigioso científico y profesor universitario de los años 60 y 70, ella escribe: «papá era considerado un hombre de izquierda».[35]

[34] Gárriz, Roberto. *Echándonos de menos*, Buenos Aires, De la Flor, 2005.
[35] Varsavsky, Paula. *Nadie alzaba la voz*, Buenos Aires, Emecé, 1994.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 513 9/5/11 3:04 PM

La frase es breve, nada «literaria», carece de cualquier encanto retórico y aparece entre tantas otras igualmente directas que describen ese hogar. Pero aunque las ideas del padre tienen efectos concretos en su vida y la de su familia (más tarde se relatará que él parte a los Estados Unidos porque la «Alianza Anticomunista Argentina» lo amenazó de muerte), la novela no dice «papá *era* un hombre de izquierda» sino «era considerado».

En la sutilísima diferencia entre «ser de izquierda» y «ser considerado como tal» la escritura deja planteada una pregunta no explícita pero legible en toda la novela: allí donde la hija cuenta su crecimiento dificultoso en un contexto duro, pese a pertenecer a una clase social elevada. Es una muchacha dañada de modos diferentes por su padre y por su madre, creció sin contención, aprendiendo la hipocresía y sufriendo el desinterés. El desencontrado amor por ese padre y el trauma por su muerte son ejes del libro. Entonces, cuando ella se limita a dejar librada la caracterización ideológica de este hombre a la voz impersonal de los demás abre connotativamente una pregunta poderosa y vigente a la que ya aludí, la gran pregunta que resuena en muchas obras de la NNA: un varón que se porta como ella contará después que su padre se portó con su familia ¿es realmente «de izquierda»? ¿Es en serio sensible a los intereses de los débiles y oprimidos? «Era considerado» se enfrenta por omisión con «era» e inicia el cuestionamiento. Este tipo de trabajo connotativo lo hace Varsavsky a menudo, «sin alzar la voz». El título de su novela es una clave.

Otro ejemplo (entre muchos):

Mara es una amiga de adolescencia de la misma clase social. Paula y Mara gozan de inmensa libertad en sus hogares, nadie las controla. Pero cuando los papás de Mara se enteran de que un tal Raúl (un amigo drogadicto que se inyecta) y su hija compraron juntos marihuana ponen el grito en el cielo y por primera vez la castigan con severidad. Además, secuestran la marihuana y dicen que la tiraron por el inodoro (más tarde Mara contará a la narradora que la descubrió en el placard de sus padres y que apenas quedaba la mitad). La furia lleva al papá de Mara a hablar con el papá de Raúl, que no parece preocuparse mucho. Y entonces leemos: «El padre de Mara le dijo a Pablo que si llegaba a ver a Raúl caminando por la calle no dudaría en atropellarlo con el auto».

La oración es rápida, fea, tiene una molesta acumulación de nombres propios, se dice y se pasa a narrar otra cosa. Y sin embargo produce frío. ¿Por qué? Se cita el discurso del padre de Mara introducido por el verbo «decir», un verbo neutro respecto de eso que se cita: el padre de Mara no «amenazó», ni «advirtió», ni «gritó», sólo dijo «si llego a ver a Raúl caminando por la calle, no voy a dudar en atropellarlo con el auto».

Ahí se queda el lector a solas masticando las formas civilibárbaras en la preocupación de este padre, la narradora nos ha soltado cualquier mano que suavice o nos ayude a digerir su violencia infinita. El adulto que quiere proteger a su hija adolescente de los estragos de las drogas explica al padre de un joven gravemente enfermo de adicción que lo va a asesinar «sin dudar». Habla un

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 514 9/5/11 3:04 PM

burgués que posee un auto y se plantea seriamente usarlo para matar, y lo hace mientras su país está gobernado por una dictadura militar que masacra jóvenes estigmatizados, no por la adicción pero sí por la subversión. En ese contexto histórico, estas palabras se pronuncian con naturalidad, sin alzar la voz, y así las escribe la novela, lo hace y el relato sigue, vertiginoso, hacia otro tema.

Estamos ante el «registro plano», transcripción de voz: eso es lo que dijo el padre de Mara y la literatura actúa como una simple informante. ¿Pero acaso es inocente lo que se ha escrito y cómo se ha escrito? ¿Acaso no se lo deja ahí, vibrando, para que entendamos en su desnudez y simplicidad hasta dónde la lógica del exterminio estaba admitida y consensuada en la sociedad de la dictadura, hasta dónde se asumía que al mal, a lo que enferma, se lo extirpaba de raíz, como los militares hacían con los «subversivos»? ¿Hasta dónde, en definitiva, la masacre que transcurría (en campos de concentración ocultos y separados de la vida cotidiana) en ese mismo momento en que los dos padres conversaban contaminaba las relaciones más privadas? Y también podemos pensar en la generación a la que pertenece el padre de Mara, una generación que fue joven en los años 60, cuando grupos de muchachos y chicas empezaron a vislumbrar la lucha armada como solución posible. O en la naturalidad con que los militantes, en los años 60 y 70, hablaban de «enviar al paredón» a cualquiera.

Final

En los años en que trabajé en este ensayo la Argentina fue cambiando; reaparecieron la posibilidad del debate y la sensación de que a lo mejor hacer política volvía a servir para cambiar el mundo. Pareciera incluso que en 2010 retornó otra representación de lo juvenil, aquella primaveral que las generaciones de militancia se habían arrogado exclusivamente para sí después de que la represión secuestró ese imaginario junto con los treinta mil asesinados (casi todos jóvenes), gestando simultáneamente treinta mil fantasmas que ya no envejecen. Aunque se sigue criminalizando a la juventud, ahora hay otras representaciones que discuten eso: en 2010 los adultos parecen haber descubierto por fin que una parte del estudiantado adolescente, al menos en la Capital, podría percibirse de otro modo: ya no sería un grupo de díscolos descontrolados, borrachines y violentos a los que nadie pone límites sino una militancia idealista, organizada y consciente de sí que, si bien no es mayoría, gana visibilidad y protagonismo, y no porque incendia techos con media sombra. Estas camadas de chicas y chicos luchadores no son nuevas, vienen organizándose, con sus pros y sus contras, desde hace años para detener la destrucción de la educación pública. Muchos marchamos con ellas en las manifestaciones multitudinarias de 1992, donde fuimos una vez más derrotados. En los años que siguieron distintas oleadas de estudiantes exigieron en vano necesarias y urgentes reformas edilicias de

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 515 9/5/11 3:04 PM

sus escuelas. Nada de esto mellaba la dura retina de los adultos hasta que una nueva atmósfera política las trajo a la luz y les dio fuerza nueva.

No son la mayoría de los jóvenes pero las generaciones nunca coinciden, como dije, con la mayoría de la gente que nació más o menos al mismo tiempo. Las tan mentadas generaciones heroicas de la militancia nunca fueron numéricamente representativas, pero sí disfrutaron de lo que recién ahora la Argentina empieza a reconocer, lentamente, a sus nuevos hijos: el derecho a ganar la hegemonía. Con todas sus contradicciones e importantes defectos, el kirchnerismo parece haber construido *sentido*. Y los jóvenes han empezado a percibir que atacarlo o defenderlo vale la pena

La multitud que hizo cola durante larguísimas horas para despedir al ex presidente Néstor Kirchner, en octubre de 2010, asombró a muchos. Sin embargo, como espero quede claro para quien llegó hasta acá leyendo, era previsible. Si se leía la poesía y narrativa joven de los últimos veinticinco años, se percibía la angustiada preocupación política; desde luego no había allí fe ni optimismo, ¿pero acaso había motivos para eso?

Esta producción fue rotundamente ignorada, y lo más grave es que quienes la ignoraron fueron los más cultos, los más progresistas, los lectores rebeldes de ayer que después mostraron en los hechos la certeza de que nada podría ya crecer en la tierra donde su propia y hermosa juventud había sido asesinada.

Las transformaciones políticas de los últimos años también permiten que hoy no sea tan difícil descubrir la nueva narrativa argentina y apreciar su peculiar reflexión social. Mucho de lo que acá fui describiendo a lo mejor empezó a ser evidente y tal vez está incluso modificándose.

Existen por primera vez en mucho tiempo condiciones para que la sociedad se anime a observarse sin amabilidad aprovechando la coartada para la libertad y el riesgo que las ficciones literarias otorgan. Para que volvamos a interrogarnos en el arte, a pensarnos sin frenos y a no repetir tanto dolor. Si el camino que recorrí acá ayuda, el esfuerzo de esta obra se llenará de significado. De mí no depende.

Elsa Drucaroff

Octubre, 2004/febrero, 2011

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 516 9/5/11 3:04 PM

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abbate, Florencia: 71, 184, 201, 213, 295, 298, 357, 404, 454, 461, 463.
Abelleyro, Silvina: 12.
Achával, Horacio Julio: 235.
Actis, Beatriz: 184, 211, 295.
Adorno, Theodor W.: 104, 160, 168, 191, 219, 282, 283, 284, 471, 479, 481.
Aguirre, Osvaldo: 141, 142, 158, 200, 201, 211, 229.
Aguirre, Sergio: 211, 432.
Aira, César: 55, 56, 79, 87, 92, 103, 132, 134, 143, 146, 203, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 308, 408, 423, 440, 500, 510.
Alas, Leopoldo «Clarín»: 263.
Alberdi, Juan Bautista: 484.
Alcalde, Ramón: 44, 65, 162.
Alcoba, Laura: 107, 158, 197, 211, 374, 376, 377, 488.
Alfonsín, Raúl: 62, 136, 137, 140, 171, 447.
Alí, Pablo: 213.
Allerbon, Daniela: 13.
Almada, Selva: 181, 184, 213, 465, 466, 467.
Almodóvar, Pedro: 51.
Alonso, Alejandro: 211, 304, 308, 496.
Altamirano, Carlos: 88, 89, 90, 91, 226.
Álvarez, Carlos «Chacho»: 145.
Amante, Adriana: 59.
Amato, Fernando: 197.
Amatto, Germán: 212.
Andahazi, Federico: 212, 229, 270.
Andruetto, María Teresa: 486.
Angeloz, Eduardo: 136.
Ángel, Raquel: 45, 46, 47, 48.
Anguita, Eduardo: 73.
Anich, Clara: 15, 19, 181, 213, 384, 468, 473.
Antonuccio, Gisela: 214, 462.
Apolo, Ignacio: 26, 78, 116, 126, 158, 186, 193, 203, 212, 229, 261, 269, 294, 305, 319, 376, 400, 401.
Arenas, Braulio: 509.
Arias, Hernán: 88, 89, 90, 91, 214.
Arias, Lola: 187.
Arijón, Teresa: 76, 84.
Aristófanes: 46.
Aristóteles: 498.
Arlt, Roberto: 41, 67, 76, 191, 211, 220, 266, 272, 277, 352, 419, 421, 472, 494.
Arruti, Mariana: 197.
Ascasubi, Hilario: 494.
Ashitey, Clare-Hope: 410.
Asís, Jorge: 85, 145, 146, 147, 148, 149, 275, 396, 397, 398, 399, 405.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 517 9/5/11 3:04 PM

Astiz, Alfredo: 396.
Asturias, Miguel Ángel: 185.
Astutti, Adriana: 233.
Atoms, Maxwell: 238.
Ávalos Blacha, Leandro: 214, 424.
Avelar, Idelber: 27, 28, 40, 41, 145.
Bach, Johann Sebastian: 245, 498.
Bajtín, Mijaíl: 18, 21, 24, 65, 226, 258, 261, 280, 324, 408, 419, 461.
Balbín, Ricardo: 311.
Baldovín, Alejandra: 181, 335.
Baler, Pablo: 202, 212, 395.
Balzac, Honoré de: 24, 253.
Banderas, Antonio: 404.
Barilaro, Javier: 510.
Barrie, James: 108, 111.
Barthes, Roland: 24, 65, 66, 260, 264.
Basualdo, Sebastián: 214, 268, 302, 303.
Batticuore, Graciela: 485.
Battilana, Carlos: 389.
Baudrillard, Jean: 217, 241, 242, 492.
Bejerman, Gabriela: 229.
Bellatin, Mario: 15, 510.
Bello, Marcelo: 12.
Benjamin, Walter: 27.
Benzecry, Claudio E.: 85.
Bergson, Henri: 280.
Beristáin, Helena: 283.
Berlanga, Ángel: 181.
Bermani, Ariel: 14, 63, 212, 227, 268, 325, 436, 437.
Bernhard, Thomas: 264, 265.
Bertazza, Juan Pablo: 426.
Berti, Eduardo: 212.
Bertorello, Marcos: 431.
Betancur, Patricia: 286.
Bianciotti, Héctor: 485.
Bianco, José: 43, 66, 298.
Biedma, Salvador: 120.
Biehn, Michael: 410.
Bioy Casares, Adolfo: 66, 82, 139, 140, 248, 269, 298, 460, 461, 484.
Birmajer, Marcelo: 184, 212, 229.
Bizzio, Sergio: 60, 88, 89, 92, 93, 101.
Blaisten, Isidoro: 43.
Blajaquis, Camilo. *Véase* González, César.
Bolaño, Roberto: 51, 78, 83.
Bonafini, Hebe de: 195, 196.
Boquet, Natalia Yumie: 227.
Borges, Jorge Luis: 21, 43, 63, 66, 82, 107, 109, 146, 185, 208, 230, 269, 323, 397, 398, 399, 423, 424, 430, 431, 433, 434, 437, 438, 461, 478, 482, 503.
Born, Jorge: 204.
Botta, Mirta: 462.
Bourdieu, Pierre: 68, 85.
Bouzas, Pía: 212, 384, 463.
Boverio, Alejandro: 228.
Bowles, Paul: 66, 67.
Boyanovsky Bazán, Christian: 197.
Brecht, Bertolt: 316.
Briante, Miguel: 83.
Brill, Jacques: 352.
Brindisi, José María: 212, 270, 306, 326, 371, 490.
Brizuela, Leopoldo: 46, 137, 158, 159, 212, 229, 270.
Bruzzone, Félix: 107, 181, 184, 214, 240, 308, 309, 325, 377.
Buchanan, Rhonda: 461.
Budassi, Sonia: 88, 89, 90, 91, 181, 184, 214, 460, 462, 484.
Bukowski, Charles: 50.
Bulacio, Walter David: 206.
Bullrich, Silvina: 233, 458, 461.
Buñuel, Luis: 33.
Bürger, Peter: 41.
Burgess, Anthony: 95, 112.
Burroughs, William: 451.
Burton, Tim: 118.
Burzi, Juan José: 15, 181, 214, 384, 468, 473, 474, 475.
Bustos, Ariel: 325.
Cabezón Cámara, Gabriela: 212, 463, 496.
Cabrejas, Gabriel: 212, 284, 285.
Caetano, Adrián: 197, 512.
Cafiero, Antonio: 136, 146.
Caicedo, Andrés: 510.
Caine, Michael: 410.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 518 9/5/11 3:04 PM

Calamaro, Andrés: 399.
Calero, Silvia: 65.
Calveiro, Pilar: 227.
Cambaceres, Eugenio: 147.
Cameron, James: 410.
Camou, Antonio: 59.
Cámpora, Héctor J.: 170.
Campos, Susana: 212.
Camps, Ramón: 225.
Cané, Miguel: 484.
Caparrós, Martín: 40, 41, 42, 57, 59, 60, 61, 67, 68, 72, 73, 85, 87, 91, 92, 93, 105, 121, 133, 173.
Carbonell, Alejo: 181.
Carpentier, Alejo: 56, 185.
Carranza, Gonzalo: 212.
Carrera, Arturo: 76, 84, 87, 232, 509.
Carri, Albertina: 197.
Carver, Raymond: 123, 321, 328, 412.
Casaretto, Martín: 251.
Casas, Fabián: 70, 183, 201, 202, 212, 228, 229, 270, 303, 307, 325, 384, 385, 493, 506, 507, 508, 509, 510.
Castelnuovo, Elías: 233, 494.
Castillo, Abelardo: 43, 83, 223, 224.
Castro, Valeria: 181.
Castro, Gonzalo: 181, 214, 384.
Casullo, Nicolás: 65.
Cavallo, Domingo: 246, 392.
Céline, Louis-Ferdinand: 146, 200.
Cella, Susana: 39, 59, 291.
Cervantes, Miguel de: 438.
Chandler, Raymond: 137, 273.
Chauvié, Omar: 71, 150.
Chejfec, Sergio: 55, 59, 60, 83, 92.
Chéjov, Anton: 225, 253.
Chiaravalli, Verónica: 95.
Chitarroni, Luis: 59, 60, 77, 85.
Ciocchini, María Claudia: 61.
Cixous, Helène: 455.
Clinton, Hillary: 459.
Coelho, Oliverio: 15, 193, 214, 268, 269, 477.
Cohen, Marcelo: 39, 79, 143, 146, 186, 269, 331, 332, 334, 349, 352, 421, 497.
Comte, Augusto: 29.
Consiglio, Jorge: 212.
Conti, Haroldo: 43, 67.
Coria, Julia: 214, 463.
Correas, Carlos: 44, 162, 506.
Cortázar, Julio: 21, 43, 62, 66, 77, 82, 83, 84, 185, 230, 233, 236, 269, 275, 298, 475, 481, 484, 485, 490, 492, 503.
Corvi, Gabriel: 197.
Costamagna, Alejandra: 318.
Costantini, Humberto: 43.
Cousido, Diego: 87.
Cozarinsky, Edgardo: 15.
Craven, Wes: 347.
Cremonte, Ulises: 15, 214, 334.
Crespo, Marcela: 458.
Cristófalo, Américo: 59.
Crogliano, María Eugenia: 65.
Cross, Esther: 212, 229, 463.
Crudop, Billy: 118.
Cuadros, Ricardo: 30, 31.
Cuarón, Alfonso: 410.
Cucurto, Washington Elpidio. *Véase* Vega, Santiago.
Cuenca, João Paulo: 15.
Cuña, Irma: 65.
Cuqui: 214, 294.
Da Silva Catela, Ludmilla: 227.
Dal Masetto, Antonio: 76, 77, 80.
Dalí, Salvador: 33.
Dallacamina, Alejandro: 214.
Dalmaroni, Miguel: 58, 59.
Damiani, Marcelo: 212.
Darío, Rubén: 66.
David, Larry: 445.
Davis, Lindsay: 85.
De Acha, Claudio: 61.
De Campos, Haroldo: 510.
De Falco, Sandra: 181.
De Jesús, Gustavo: 197.
De la Fuente, Flavia: 244.
De la Rúa, Fernando: 145, 146, 172.
De Mendonça, Inés: 87.
De Nápoli, Cristian: 193, 200, 510.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 519 9/5/11 3:04 PM

De Nerval, Gérard: 307.
Véase Labrunie, Gérard.
De Santis, Pablo: 43, 44, 46, 212, 229, 294, 295, 297, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 436, 437.
Del Cerro, Juan Antonio «Colores»: 37.
Deleuze, Gilles: 74.
Delgado, Sergio: 212, 324.
Dempsey, Jack: 440.
Derrida, Jacques: 74.
Descartes, René: 289, 469.
Di Benedetto, Antonio: 43.
Di Nucci, Sergio: 166, 167.
Di Pace, Gustavo: 214, 389.
Di Vito, Pablo: 204.
Díaz, Alberto: 15, 42.
Díaz, Pablo: 61, 153.
Dickens, Charles: 111, 265.
Dilthey, Wilhelm: 29, 30.
Do Brito Barrote, Marisa: 212, 463.
Docampo, Marina: 214, 302, 468.
Domínguez, María Isabel: 30.
Domínguez Nimo, Hernán: 212, 497.
Domon, Alice: 300.
Donadío, Mariano Nicolás: 183.
Dorio, Jorge: 57, 60, 86, 91, 93.
Doval, Romina: 42, 121, 123, 214, 252, 325, 329, 371, 384, 462, 488.
Drucaroff, Elsa: 21, 22, 23, 26, 39, 48, 52, 57, 58, 59, 62, 67, 84, 112, 115, 117, 123, 124, 154, 164, 177, 181, 182, 196, 203, 220, 222, 232, 242, 250, 252, 266, 272, 286, 287, 290, 295, 304, 305, 312, 317, 324, 347, 353, 408, 415, 418, 420, 441, 456, 458, 461, 481, 483.
Duarte de Perón, Eva: 137, 404, 412.
Duchamp, Marcel: 236.
Duizeide, Juan Bautista: 158, 212.
Dupont, Mariano: 212, 304, 305.
Duquet, Léonie: 300.
Durand, Daniel: 400.
Echevarría, Sol: 14, 227, 323, 324, 384.
Echeverría, Esteban: 204, 440, 441, 477, 482, 494.
Ecker, Gisela: 455.
Eco, Umberto: 432.
Edwards, Rodolfo: 439.
Efron, Inés: 365.
Eguía, Carlos Martín: 212.
Ehrenhaus, Andrés: 79.
Einstein, Albert: 126, 324.
Eloy Martínez, Tomás: 75, 80.
Eltit, Diamela: 27.
Ende, Michael: 437, 438.
Engels, Federico: 505, 506.
Englund, Robert: 347.
Enriquez, Mariana: 15, 205, 206, 214, 234, 252, 296, 297, 307, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 364, 369, 451, 452, 462, 463.
Eraso, Cecilia: 87.
Escofet, Cristina: 462.
Espil, Mauricio: 212.
Espósito, Miguel Ángel: 206.
Etchecolatz, Miguel: 225.
Fabrykant, Paloma: 214, 463.
Falco, Federico: 123, 214, 270, 324, 325, 371, 372.
Falcone, María Claudia: 61, 173.
Farías, Alejandro: 156.
Fariña, Oscar: 493.
Fasciolo, Gerardo: 149.
Faulkner, William: 328.
Feijoó, Cristina: 197.
Feiling, Carlos Eduardo: 25, 77, 85, 203, 212, 229, 478, 479.
Feinmann, José Pablo: 197.
Feiss, David: 238.
Feld, Claudia: 201, 212, 462.
Fernández, Adriana: 186, 506, 507, 508, 509.
Fernández de Juan, Laidi: 120.
Fernández de Kirchner, Cristina: 146, 195.
Fernández Retamar, Roberto: 66.
Fernández Soto, Lorena: 454.
Ferrari, Paola: 340.
Ferreyra, Gustavo: 46, 78, 158, 212, 229, 269, 270, 391, 393.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 520 9/5/11 3:04 PM

Ferro, Roberto: 39, 80.
Figueras, Marcelo: 46, 49, 50, 51, 78, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 116, 117, 118, 135, 186, 187, 212, 270, 403, 409, 411.
Fillol, Ubaldo: 176, 177.
Fincher, David: 410.
Finney, Albert: 118.
Firpo, Luis Ángel: 439, 440.
Fiszman, Mariano: 212, 496.
Flaubert, Gustave: 437, 438.
Fogwill, Rodolfo Enrique: 43, 75, 76, 77, 84, 87, 143, 146, 200, 219, 231, 232, 233, 246, 269, 298, 299, 301, 331, 334, 380, 381, 426, 510.
Forn, Juan: 48, 49, 54, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 112, 113, 116, 118, 120, 131, 133, 134, 135, 173, 174, 212, 229, 492.
Franco, Francisco: 50.
Franco, Gabriela: 457.
Fresán, Rodrigo: 49, 54, 76, 78, 85, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 116, 118, 133, 135, 186, 203, 212, 229, 232, 306, 355, 371, 434, 488, 489.
Freud, Sigmund: 27, 66, 74, 284, 311, 313, 330.
Freyre, María Luisa: 65.
Friera, Silvina: 19, 181, 182, 510.
Funes Oliveira, Lucas: 181, 182, 183, 214.
Futoransky, Luisa: 75, 76, 77, 84.
Gaiteri, Sergio: 212, 371.
Galdamés, Hernán: 183, 212.
Galimberti, Rodolfo: 204.
Gallo, Gastón: 82.
Galperín, Karina: 78.
Galtieri, Leopoldo: 171, 176.
Gamerro, Carlos: 46, 69, 78, 104, 141, 142, 143, 158, 175, 184, 186, 197, 203, 204, 212, 219, 229, 232, 252, 256, 285, 301, 302, 305, 340, 342, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 449, 451.
Gandolfo, Elvio: 76, 210.
Garamona, Francisco: 411.
Garcés, Gonzalo: 14, 107, 214, 243, 244, 246, 253, 254, 255, 268, 269, 307, 326, 338, 339, 489, 490, 503, 512.
García, Charly: 255, 322.
García, Germán: 54, 55, 57, 62, 437.
García, María: 214, 463.
García Curten, Fernanda: 212, 298, 464.
García Lao, Fernanda: 38, 212, 318, 319, 364, 379, 395, 450, 451, 463, 464, 488.
García Lorca, Federico: 33.
García Lupo, Rogelio: 235.
García Márquez, Gabriel: 185, 502, 503.
Gárriz, Roberto: 212, 513.
Gasparini, Sandra: 12, 134.
Gaut Vel Hartman, Sergio: 325.
Gelman, Juan: 177.
Gershanik, Tomás Alfredo: 99.
Ghenadenik, Mariela: 214, 468.
Giardinelli, Mempo: 43.
Gibaja, Regina: 162.
Gieco, León: 64.
Gigli, Adelaida: 44, 162.
Giménez, Susana: 204.
Giordano, Pablo: 214, 324.
Girondo, Oliverio: 69, 235.
Giuffré, Mercedes: 214.
Glantz, Margo: 15.
Gödel, Kurt: 434.
Gómez, Antonio: 486.
Gómez, Facundo: 405.
Gómez, María: 510.
Gómez de la Cruz, Mercedes: 181.
Góngora, Luis de: 509.
González, César «Camilo Blajaquis»: 384.
González, Horacio: 68.
Gorodischer, Angélica: 432, 457, 459, 462, 486.
Gorodischer, Violeta: 181, 184, 214.
Goyen, William: 328, 412.
Gramuglio, María Teresa: 39, 80, 233.
Gregorich, Luis: 460.
Grillo Trubba, Diego: 184, 268, 468.
Guebel, Daniel: 55, 56, 59, 60, 88, 89, 92, 93, 101, 105, 132, 173, 202, 230, 408.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 521 9/5/11 3:04 PM

Guerrero, Alejandro: 197.
Guerrero, Diana: 67, 68, 485.
Guevara, Ernesto «Che»: 161, 381, 396.
Guido, Beatriz: 458, 461.
Guralnik, Gabriel: 462.
Haidukowski, Adrián: 214, 425.
Halperin Donghi, Tulio: 44.
Hamilton, Linda: 410.
Hammett, Dashiell: 137.
Hardmeier, Jorge: 212, 496.
Hauser, Arnold: 70.
Havilio, Iosi: 34, 35, 214, 306, 325.
Heker, Liliana: 42.
Henríquez Ureña, Pedro: 31.
Hercovich, Inés: 462.
Hernaiz, Sebastián: 14, 20, 24, 28, 87, 116, 483.
Hernández, Juan José: 43, 265, 482.
Herrera, Marcos: 141, 142, 200, 201, 212, 252, 319, 320, 345, 346, 351.
Herzovich, Guido: 451, 453.
Horkheimer, Max: 471, 479, 481.
Horowicz, Alejandro: 16, 62, 68, 86, 94, 136, 137, 140, 141, 147, 153, 162, 171, 223, 224, 245, 246, 338, 344, 404, 495, 496, 507.
Huxley, Aldous: 451.
Iannamico, Roberta: 351.
Iglesias, Claudio: 228.
Incardona, Juan Diego: 87, 185, 462, 493, 510.
Iparraguirre, Sylvia: 105, 158, 459.
Irigaray, Luce: 455, 466.
Irigoyen, Moira: 212.
Jack, Ian: 318.
Jakobson, Roman: 122.
James, P. D.: 410.
Jarkowski, Aníbal: 15, 46, 78, 158, 212, 270, 286, 287.
Jarry, Alfred: 237, 241.
Jeunet, Jean Pierre: 410.
Jitrik, Noé: 14, 15, 39, 40, 41, 44, 54, 65, 66, 80, 162, 178, 287.
Jonze, Spike: 238.
Jostic, Sonia: 458.
Joyce, James: 245.
Juárez Aldazábal, Carlos: 163.
Kafka, Franz: 63, 88.
Kaufmann, Paola: 213.
Keizman, Betina: 213, 420.
King, Stephen: 346, 347.
Kirchner, Néstor: 26, 158, 173, 195, 228, 422, 516.
Kogan, Marina: 87, 483.
Kohan, Martín: 158, 176, 177, 213, 229, 269, 270, 405, 407, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445.
Kristeva, Julia: 65, 66, 226.
Kusch, Rodolfo: 44, 162.
Labrunie, Gerárd «Gérard de Nerval»: 307.
Lacan, Jacques: 74, 497, 505.
Laera, Alejandra: 441.
Laforet, Carmen: 166.
Lafosse, Juan Pablo: 87.
Laguna, Fernanda «Dalia Rosetti»: 214, 274, 275, 454, 468, 510.
Laiseca, Alberto: 40, 41, 43, 55, 75, 77, 84.
Lamberti, Luciano: 181, 214, 324.
Lamborghini, Leónidas: 510.
Lamborghini, Osvaldo: 58, 59, 90, 235, 494, 495, 502.
Lanata, Jorge: 76, 77, 82.
Lange, Norah: 235.
Lanusse, Alejandro A.: 170.
Lardone, Lilia: 294, 324.
Larraquy, Marcelo: 197.
Larre, Alejandro: 13, 120, 121, 125, 134.
Lastra, Héctor: 494.
Laurencich, Alejandra: 78, 158, 213, 252, 253, 362, 363, 364, 452, 461, 463.
Leal Lobo, Dolores: 204.
Legris, Javier: 244.
Leitao, Paola: 149.
Leloutre, Alicia: 244.
Lenin, Vladimir: 86, 405, 406, 439, 441, 505.
Lennard, Patricio: 440.
Leotta, Juan Marcos: 142, 214.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 522 9/5/11 3:04 PM

Lespada, Gustavo: 59.
Lévi-Strauss, Claude: 463.
Levín, Federico: 181.
Liffschitz, Gabriela: 83, 213, 465, 467.
Lihn, Enrique: 510.
Liniers (Ricardo Siri): 15.
Link, Daniel: 59.
Linne, Joaquín: 214.
Lissardi, Ercole: 15.
Llach, Santiago: 101, 185, 462.
Lojo, María Rosa: 42, 71, 143, 144, 458, 485.
López, Alejandro: 213, 221, 229, 234, 264, 270, 296, 304, 351, 369, 371, 421, 450.
López, Julián: 181, 423.
López, Julio: 225, 226.
López, Marcelo Oscar: 14, 227.
López Casanova, Martina: 62.
López Muntaner, Francisco: 61.
López Rega, José: 135.
Lotman, Yuri: 225.
Ludmer, Josefina: 65, 66, 147, 167, 478, 494.
Lugones, Leopoldo: 203.
Lugones, Susana «Pirí»: 177.
Lukács, Georg: 249, 250, 251, 456.
Lynch, David: 238.
Lynch, Marta: 458, 485.
Lysyj, Viviana: 78, 454, 464.
Mac Gregor, Ewan: 118.
Madonna: 403, 404.
Maggiori, Germán: 142, 200, 201, 202, 214, 252, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 452, 483.
Magnus, Ariel: 132, 214, 275, 285, 293, 488.
Mairal, Pedro: 15, 123, 187, 201, 205, 213, 216, 217, 242, 252, 253, 268, 269, 285, 325, 390, 420, 480, 481, 483.
Mannheim, Karl: 30, 31, 34, 60, 132, 159, 160, 381, 382.
Mansilla, Eduarda: 485.
Mansilla, Lucio V.: 233, 248, 484.
Manso, Juana: 485, 492.
Manzoni, Celina: 39.
Maqueira, Enzo: 469.
Marchetti, Pablo: 112.
Mariasch, Marina: 282.
Marías, Julián: 31.
Marini, María del Carmen: 462.
Marín, Juan Carlos: 94.
Martin, Ricky: 234, 304, 422.
Martínez, Guillermo: 49, 54, 91, 92, 93, 94, 119, 135, 158, 213, 229, 294, 295, 346, 347, 349, 350, 427, 432, 433, 513.
Martínez Daniell, Sebastián: 181, 214, 328, 329, 330, 396.
Martínez de Hoz, José Alfredo: 114, 137, 140, 141.
Martínez de Perón, Isabel: 90, 135, 137, 380.
Martínez Estrada, Ezequiel: 482.
Marx, Carlos: 66, 74, 405, 406, 495, 505, 506.
Masotta, Oscar: 44, 162, 506, 511.
Mastretta, Ángeles: 76.
Matayoshi, Maximiliano: 42, 214, 411, 412, 413, 415.
Maver, Tomás: 322.
Mavrakis, Nicolás: 145.
Mazzeo, F. G.: 446.
McCracken, Craig: 238.
McCullers, Carson: 328.
McEwan, Ian: 78, 83.
McLuhan, Marshall: 242.
Medina, Enrique: 58, 67.
Mendivil, Pablo: 183.
Menem, Carlos Saúl: 114, 133, 136, 137, 140, 146, 161, 171, 172, 204, 225, 246, 312, 484.
Menotti, César Luis: 223.
Menstrual, Naty: 227, 463.
Mentré, François: 30.
Meradi, Laura: 214, 228, 371.
Mercado, Tununa: 27, 145, 463.
Mey, Luis: 370.
Minicucci, Guillermo: 37.
Molière: 46.
Molina, Ignacio: 181, 214, 324, 371, 384, 429, 430, 431.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 523 9/5/11 3:04 PM

Mondrian, Piet: 245.
Monereo, M.: 30.
Monterroso, Augusto: 316.
Montes de Oca, Fernando: 214.
Moore, Julianne: 410.
Moore, Robert: 238.
Moreno, María: 147.
Moret, Natalia: 214, 463, 468.
Mujica Lainez, Manuel «Manucho»: 76, 77, 98.
Muleiro, Vicente: 438.
Muraro, Luisa: 289, 290, 335, 341, 418, 471.
Murena, Héctor A.: 477, 478, 484.
Muschietti, Delfina: 59.
Muslip, Eduardo: 48, 78, 123, 124, 181, 213, 229, 268, 270, 325, 329, 389, 420, 488.
Muzzio, Diego: 213, 296.
Nadalini, Juan Manuel: 181.
Negroni, María: 219, 296, 305.
Néspolo, Jimena: 214, 468.
Néspolo, Matías: 215, 468.
Neuman, Andrés: 9, 14, 15, 43, 45, 50, 51, 95, 96, 106, 107, 112, 116, 151, 152, 154, 158, 214, 219, 229, 251, 270, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 325, 411, 414, 415, 488.
Nielsen, Gustavo: 46, 78, 123, 151, 154, 183, 213, 229, 268, 296, 306, 420, 473.
Niemöller, Martin: 316.
Noailles, Gervasio: 198.
Noll, João Gilberto: 27.
Ocampo, Silvina: 79, 248, 448, 459, 460, 461, 462, 463, 468.
Ocampo, Victoria: 460.
O'Connor, Flannery: 328.
Oesterheld, Héctor G.: 177.
Ojeda, Ana: 215.
Olguín, Sergio: 43, 78, 81, 82, 83, 176, 177, 183, 229.
Oliván, Teresa: 65.
Olivera, Héctor: 153.
Olmedo, Alberto: 502.
Oloixarac, Pola: 14, 107, 198, 199, 200, 211, 215, 218, 286, 462.
Onetti, Juan Carlos: 66, 268, 290, 448.
Onganía, Juan Carlos: 62, 89.
Ortega y Gasset, José: 30, 31, 32, 33, 34, 35, 44, 46, 47, 60, 168, 170, 178.
Ortiz, Mario: 327, 329.
Owen, Clive: 410.
Oyola, Leonardo: 141, 142, 181, 201, 215, 494, 496.
Pace, María Laura: 215, 463.
Páez, Roxana: 59.
Panesi, Jorge: 105, 167.
Papaleo, Cristina: 176.
Parisi, Alejandro: 179, 215, 253, 254, 256, 320, 371, 488.
Parker, Alan: 404.
Pascutti, Ximena: 198.
Paszkowski, Diego: 184, 213.
Patiño, Roxana: 85.
Paula, Romina: 215, 252, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 468.
Pauls, Alan: 15, 42, 55, 58, 59, 70, 71, 72, 73, 81, 88, 89, 90, 91, 92, 101, 105, 132, 173, 228, 230, 385, 388.
Peirce, Charles Sanders: 432.
Peller, Diego: 148.
Perantuono, Pablo: 147, 149.
Pérez, Ezequiel: 479.
Perlongher, Néstor: 300.
Perna, María Cecilia: 317.
Perón, Eva: 403, 404.
Perón, Juan Domingo: 118, 162, 337, 349, 388, 477.
Perrone, Raúl: 122.
Petroni, Bruno: 14, 149, 399, 417.
Pezzoni, Enrique: 63, 65, 66, 84, 220, 226.
Pica, Gisel: 213.
Pietro, Sol: 180.
Piglia, Ricardo: 27, 69, 88, 89, 90, 91, 143, 145, 146, 147, 219, 224, 230, 269, 421, 478, 510.
Pígoli, Edgardo: 395, 436.
Pinder, Wilhelm: 31, 34.
Pinedo, Rafael: 483.
Piñeiro, Claudia: 15, 141, 142, 213, 264, 265, 274, 461, 512, 513.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 524 9/5/11 3:04 PM

Pla, Roger: 460.
Plotkin, Pablo: 215.
Poe, Edgar Allan: 512.
Polanski, Roman: 238, 241.
Pombinho, Víctor: 440, 441.
Portantiero, Juan Carlos: 89.
Portell, Jordi: 14, 338.
Prieto, Adolfo: 162, 460.
Prividera, Nicolás: 197, 378.
Prodan, Luca: 123, 317.
Proietto, Ingrid: 201, 213, 462.
Pryce, Jonathan: 404.
Ptak, Agnieszka: 151, 152, 154.
Puenzo, Lucía: 107, 215, 365, 369, 371, 420.
Puig, Manuel: 77, 220, 221, 230, 231, 233, 260, 261, 269, 419, 503.
Quijano, Alonso: 422.
Quintín: 194, 244.
Quirós, Mariano: 15, 267.
Rabbia, Hugo: 215.
Rabelais, François: 261, 498.
Rabih, Andrea: 43, 78, 213, 467, 468.
Racero, Daniel Alberto: 61.
Raimondi, Sergio: 487.
Rais, Hilda: 462.
Ramírez, Santiago: 215.
Ramos, Pablo: 22, 42, 158, 213, 252, 268, 288, 471, 472, 473.
Ratto, Patricia: 15, 158, 175, 213, 306, 449, 450.
Raznovich, Diana: 462.
Reato, Ceferino: 197.
Reinoso, Susana: 181.
Rejtman, Martín: 49, 77, 78, 91, 92, 93, 94, 97, 121, 122, 123, 124, 125, 150, 213, 318, 323, 325, 371, 384, 430, 431.
Rey, Malena: 87.
Reynoso, Nené: 462.
Rey, Pedro: 78, 213.
Riera, Daniel: 213, 379, 396.
Riera, M.: 30.
Rimbaud, Arthur: 33.
Rinesi, Eduardo: 68.
Rivero, Giovanna: 15.
Roa Bastos, Augusto: 185.
Rodrigo, Celestino: 137.
Rodríguez, Cristian: 142, 213.
Rodríguez, Emanuel: 325.
Rodríguez, Jorge: 204.
Rodríguez, Martín: 331, 365.
Rodríguez Fernández, Mario: 316.
Rojas, Diego: 167, 188, 189.
Rojas, Ricardo: 477.
Rojo, Darío: 195.
Román, Claudia: 12.
Rombouts, Javier: 213.
Romero, Ricardo: 181, 215, 383, 384.
Roncagliolo, Santiago: 120.
Ronsino, Hernán: 215, 252, 416, 446, 447, 448, 449.
Rosa, Nicolás: 65, 291.
Rosetti, Dalia. *Véase* Laguna, Fernanda «Dalia Rosetti».
Roudinesco, Elisabeth: 453.
Rowling, Joanne K.: 85.
Royo, Martha: 65.
Rozitchner, León: 44, 162, 178, 289, 471.
Rubio, Alejandro: 364.
Rubione, Alfredo: 39.
Rucci, José Ignacio: 388.
Ruggieri, Paula: 215, 463.
Russo, Miguel: 96.
Russo, Sandra: 183, 461.
Saavedra, Luis: 497.
Sabato, Ernesto: 88, 115, 152, 154, 194, 222, 301, 312.
Saccomano, Guillermo: 43, 76, 77.
Sade, Marqués de: 471, 472.
Sáenz, Dalmiro: 76, 77.
Saer, Juan José: 41, 43, 69, 126, 127, 129, 130, 143, 146, 219, 264, 265, 269, 423, 424, 432, 443, 485.
Sagasti, Luis: 157, 213, 512, 513.
Sager, Valeria: 59, 85.
Saidón, Gabriela: 59.
Saítta, Sylvia: 39, 81, 82, 84, 109, 110.
Salas, Hugo: 77, 78.
Saltzmann, Julia: 43, 44, 46.
Sampaolesi, Ana: 462.
San Martín, José de: 101, 439, 440, 441.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 525 9/5/11 3:04 PM

Sánchez, Jorge A.: 210.
Sánchez, Matilde: 59, 60, 91.
Sánchez, Néstor: 62.
Santa Cruz, Abel: 368, 369, 370.
Santamarina, Silvio: 12, 125, 150, 151.
Santiago, Mario: 510.
Santiago, Silvano: 27.
Santos, Susana: 167.
Sardi, José Miranda de: 509.
Sarlo, Beatriz: 39, 65, 66, 80, 81, 82, 84, 88, 89, 90, 91, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 256, 258, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 293, 393, 425, 485, 497, 498, 500, 502, 505, 508, 513.
Sarmiento, Domingo Faustino: 478, 484, 492.
Sartre, Jean Paul: 448, 503.
Sassi, Hernán: 59, 67, 79, 80, 84, 86, 104, 110.
Sasturain, Juan: 137, 138, 139, 141, 142, 144, 272, 273, 276, 281.
Sbaraglia, Leonardo: 153.
Sborovsky, Carolina: 451.
Scalabrini Ortiz, Raúl: 482.
Schettini, Ariel: 59.
Schiffer, Claudia: 78, 83.
Schilling, Carlos: 213, 275, 490.
Schönberg, Arnold: 245.
Schvartzman, Julio: 12, 39, 232, 291, 328.
Schwarzenegger, Arnold: 410.
Schweblin, Samanta: 15, 22, 23, 42, 120, 123, 135, 193, 203, 215, 262, 284, 286, 383, 424, 463, 489.
Scilingo, Adolfo: 313.
Scott, Edgardo: 15, 181, 215, 384, 468, 473.
Scott, Ridley: 410.
Sebeock, Thomas A.: 432.
Sebreli, Juan José: 44, 162.
Segade, Lara: 215, 464.
Seinfeld, Jerry: 445.
Selci, Damián: 200, 228.
Seselovsky, Alejandro: 193.
Shakespeare, William: 237.
Shelley, Mary: 33.
Shua, Ana María: 42, 57, 79, 143, 296, 355, 364, 458, 461.
Sifrim, Mónica: 79.
Silvestri, Leonor: 409.
Simón, Julio «Turco Julián»: 37.
Simon, Neil: 238.
Skármeta, Antonio: 185.
Sklovski, V.: 258, 264.
Sobisch, Jorge: 146.
Sofovich, Hugo: 502.
Solanas, Fernando: 102, 123.
Solari, Indio: 37, 38, 143.
Solinas, Enrique: 213, 268.
Solomonoff, Julia: 197.
Soriano, Osvaldo: 67, 72, 90.
Speranza, Graciela: 39, 82.
Speratti, Horacio R.: 187.
Speratti, Mariano: 187.
Spielberg, Steven: 68.
Spiller, Roland: 45, 47.
Stahl, Anna-Kazumi: 46, 184, 213, 462, 468.
Stantic, Lita: 123.
Steimberg, Alicia: 43, 76, 462, 463.
Steimberg, Oscar: 486.
Storni, Alfonsina: 460.
Suárez, Eloísa: 432.
Suárez, Karla: 15.
Suárez, Patricia: 51, 52, 123, 158, 213, 229, 303, 325, 371, 372, 373, 374, 426, 463.
Suárez Mason, Guillermo «el carnicero del Olimpo»: 37.
Szperling, Cecilia: 97, 102, 103, 213, 307, 371, 452, 453.
Tamborenea, Mónica: 59.
Tarantino, Quentin: 280.
Tarcus, Horacio: 68.
Tartakovsky, Genndy: 238.
Tatián, Diego: 157.
Telerman, Jorge: 184.
Terán, Oscar: 25, 44, 162.
Terranova, Juan: 184, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 215, 498.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 526 9/5/11 3:04 PM

Thompson, Hunter S.: 50.
Tinianov, Yuri: 104, 258, 264.
Tizón, Héctor: 43.
Todorov, Tzvetan: 122, 258, 298, 310.
Toledo, Pablo: 123, 215, 325, 512.
Tolstoi, León: 262, 263, 442.
Tomas, Maximiliano: 123, 184, 193, 215, 234, 339, 354, 462.
Torre, Claudia: 486.
Torres Molina, Susana: 197.
Tortti, María Cristina: 59.
Trauman, Noé: 116, 117.
Trelles Paz, Diego: 154, 155, 318.
Trinquier, Roger: 199.
Trotski, León: 405, 406, 439, 441, 485.
Uhart, Hebe: 43, 79, 459, 463.
Ungaro, Horacio: 61.
Urondo, Francisco: 396.
Vaccarini, Franco: 120, 207, 213.
Valbuena, Roca: 181.
Valdés, J.: 30.
Valéry, Paul: 160, 327.
Vallejo, César: 66.
Vallejo, Fernando: 503.
Vanoli, Hernán: 78, 82, 83, 181, 184.
Vargas Llosa, Mario: 120, 185.
Varsavsky, Paula: 213, 256, 264, 371, 459, 513, 514.
Vassallo, Isabel: 65.
Vega, Santiago «Washington Elpidio Cucurto»: 149, 214, 246, 280, 454, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512.
Veiravé, Alfredo: 460.
Ventureira, Gabriela: 244.
Ventureira, Mariana: 244.
Verbitsky, Horacio: 82, 313, 314.
Verlaine, Paul: 219.
Vian, Boris: 55, 78, 81, 82, 83, 84, 235.
Vicens, María: 116.
Videla, Jorge Rafael: 36, 222, 380, 445.
Vigna, Diego: 215.
Vignoli, Beatriz: 141, 142, 158, 201, 202, 213, 403, 404, 424, 462, 463.
Viguera, Aníbal: 59.
Vilela, Nicolás: 200.
Vilker, Shila: 215, 261.
Villa, José: 157.
Villoro, Juan: 120.
Viñas, David: 16, 21, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 65, 66, 68, 76, 94, 95, 96, 101, 105, 110, 130, 150, 151, 162, 166, 167, 178, 242, 249, 250, 291, 292, 477, 478, 484, 485, 486, 487, 489.
Viñas, Ismael: 162.
Vitagliano, Miguel: 46, 173, 174, 213.
Vitali, Mariela: 365.
Vogelius, Federico: 235.
Voloj, David: 215.
Voloshinov, Valentín: 259, 264, 335, 385.
Vommaro, Gabriel: 215, 325, 488, 489, 490, 492.
Wajsman, Paula: 252, 486, 488, 490.
Walsh, María Elena: 322.
Walsh, Rodolfo: 22, 23, 24, 67, 82, 90, 94, 177, 233, 234, 396, 432, 496.
Warschaver, Fina: 459, 463.
Weaver, Sigourney: 410.
Weigel, Sigrid: 455, 456, 457.
Wernicke, Enrique: 43.
White, Hayden: 442.
Whitman, Walt: 504.
Wilker, Shila: 463.
Williams, Raymond: 68, 138, 187, 226, 265, 381, 442, 469.
Wittgenstein, Ludwig: 434.
Wittner, Laura: 271.
Wolfe, Tom: 50.
Yattah, Verónica: 181.
Zabaljauregui, Esteban: 213.
Zamora, Luis: 135, 136.
Zanetti, Susana: 235.
Zeiger, Claudio: 78, 147, 184, 213, 252, 253, 255, 256, 270, 326.
Zelarrayán, Ricardo: 507, 510.
Zina, Alejandra: 126, 181, 215, 365, 462.
Zucotti, Liliana: 485.
Zunini, Patricio: 149.

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 527 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 528 9/5/11 3:04 PM

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y RECONOCIMIENTOS
Actividad de riesgo 11

CAPÍTULO 1
Mala época para ser joven 17

CAPÍTULO 2
Los últimos escritores visibles 48

CAPÍTULO 3
El oscuro parto de la NNA 100

CAPÍTULO 4
De la primera a la segunda generación de postdictadura 156

CAPÍTULO 5
Discutiendo con Beatriz Sarlo 216

CAPÍTULO 6
Modos nuevos de ser varón 267

CAPÍTULO 7
No hay muerte de las utopías, hay muerte de las certezas 282

CAPÍTULO 8
El trauma del pasado reciente 293

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 529 9/5/11 3:04 PM

CAPÍTULO 9
Hijos y padres: el imaginario filicida de la postdictadura 331

CAPÍTULO 10
Transmisión quebrada de la experiencia histórica 379

CAPÍTULO 11
Todo es lenguaje (y por eso desolación) 416

CAPÍTULO 12
Certezas del cuerpo 446

CAPÍTULO 13
Mancha temática: «la civilibarbarie» 477

Índice onomástico 517

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 530 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 531 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 532 9/5/11 3:04 PM

emecé

España
Av. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona (España)
Tel.: (34) 93 492 80 00
Fax: (34) 93 492 85 65
Mail: info@planetaint.com
www.planeta.es

Paseo Recoletos, 4, 3.ª planta
28001 Madrid (España)
Tel.: (34) 91 423 03 00
Fax: (34) 91 423 03 25
Mail: info@planetaint.com
www.planeta.es

Argentina
Av. Independencia, 1682
1100 C.A.B.A.
Argentina
Tel.: (5411) 4124 91 00
Fax: (5411) 4124 91 90
Mail: info@eplaneta.com.ar
www.editorialplaneta.com.ar

Brasil
Av. Francisco Matarazzo,
1500, 3.º andar, Conj. 32
Edificio New York
05001-100 São Paulo (Brasil)
Tel.: (5511) 3087 88 88
Fax: (5511) 3087 88 90
Mail: ventas@editoraplaneta.com.br
www.editoraplaneta.com.br

Chile
Av. 11 de septiembre, 2353, piso 16
Torre San Ramón, Providencia
Santiago (Chile)
Tel.: Gerencia (562) 652 29 43
Fax: (562) 652 29 12
www.planeta.cl

Colombia
Calle 73, 7-60, pisos 7 al 11
Bogotá, D.C. (Colombia)
Tel.: (571) 607 99 97
Fax: (571) 607 99 76
Mail: info@planeta.com.co
www.editorialplaneta.com.co

Ecuador
Whymper, N27166,
y Francisco de Orellana
Quito (Ecuador)
Tel.: (5932) 290 89 99
Fax: (5932) 250 72 34
Mail: planeta@acces.net.ec

México
Masarik 111, piso 2.º
Colonia Chapultepec Morales
Delegación Miguel Hidalgo 11560
México, D.F. (México)
Tel.: (52) 55 3000 62 00
Fax: (52) 55 5002 91 54
Mail: info@planeta.com.mx
www.editorialplaneta.com.mx
www.planeta.com.mx

Perú
Av. Santa Cruz, 244
San Isidro, Lima (Perú)
Tel.: (511) 440 98 98
Fax: (511) 422 46 50
Mail: rrosales@eplaneta.com.pe

Portugal
Planeta Manuscrito
Rua do Loreto, 16-1.º Frte.
1200-242 Lisboa (Portugal)
Tel.: (351) 21 370 43061
Fax: (351) 21 370 43061

Uruguay
Cuareim, 1647
11100 Montevideo (Uruguay)
Tel.: (5982) 901 40 26
Fax: (5982) 902 25 50
Mail: info@planeta.com.uy
www.editorialplaneta.com.uy

Venezuela
Final Av. Libertador con calle Alameda,
Edificio Exa, piso 3.º, of. 301
El Rosal Chacao, Caracas (Venezuela)
Tel.: (58212) 952 35 33
Fax: (58212) 953 05 29
Mail: info@planeta.com.ve
www.editorialplaneta.com.ve

Grupo Planeta Emecé es un sello editorial del Grupo Planeta www.editorialplaneta.com.ar

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 534 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 535 9/5/11 3:04 PM

DRUCAROFF-Los prisioneros de la torre.indd 536 9/5/11 3:04 PM