Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica
Publicación Semestral, ISSN: 0377-628X / EISSN: 2215-2628
Volumen 45 - 1
Abril - Setiembre 2019

LA REVOLUCIÓN NO ES UN SUEÑO ETERNO: LA PARODIA DE LA MILITIANCIA SETENTISTA Y LA CUESTIÓN DEL APRENDIZAJE IDEOLÓGICO EN *NO VELAS A TUS MUERTOS* (1986) DE MARTÍN CAPARRÓS

José Agustín Conde De Boeck

BY NC ND

Doi: https://doi.org/10.15517/rfl.v45i1.36671
URL: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling

Filología y Lingüística 45 (1): 59-82
Abril - Setiembre 2019
ISSN: 0377-628X / EISSN: 2215-2628
Doi: https://doi.org/10.15517/rfl.v45i1.36671
URL: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling

LA REVOLUCIÓN NO ES UN SUEÑO ETERNO: LA PARODIA DE LA MILITIANCIA SETENTISTA Y LA CUESTIÓN DEL APRENDIZAJE IDEOLÓGICO EN *NO VELAS A TUS MUERTOS* (1986) DE MARTÍN CAPARRÓS

THE REVOLUTION IS NOT AN ETERNAL DREAM: THE PARODY OF THE 70S ARGENTINE MILITANCY AND THE ISSUE OF IDEOLOGICAL REASONING IN *NO VELAS A TUS MUERTOS* (1986) BY MARTÍN CAPARRÓS

José Agustín Conde De Boeck

RESUMEN

Entre 1988 y 1991, Martín Caparrós dirigió *Babel*, una de las revistas más importantes del campo literario argentino de post-dictadura. El grupo de autores nucleados en torno a esta publicación –Alan Pauls, Daniel Guebel y el propio Caparrós, entre otros– propuso una nueva lectura del canon literario nacional, así como una serie de poéticas que, opuestas al realismo social y al *Boom* latinoamericano, buscaban renovar el panorama con narrativas exóticas, metaliterarias y experimentales que, en su momento, fueron leídas como obras despolitizadas. En este trabajo realizamos un estudio de la primera novela de Martín Caparrós, *No velas a tus muertos* (1986), una de las primeras ficciones escritas en Argentina en torno a la militancia juvenil durante los años setenta. La particularidad de esta novela consiste en ser la única del grupo que aborda la cuestión evadida por los babélicos: la política y la historia reciente. A partir de un estudio del campo literario del momento, así como del diálogo intratextual con otras obras del autor, analizaremos las implicancias de ciertas categorías que entran en juego en un texto donde están en tensión las disyuntivas entre realismo y anti-realismo, literatura política y vanguardia experimental, testimonio militante y parodia conservadora.
Palabras clave: *Babel*; Caparrós; campo literario; literatura política; parodia.

ABSTRACT

Between 1988 and 1991, Martín Caparrós directed *Babel*, one of the most important magazines in the post-Dictatorship Argentine literary field. The group of authors gathered around this monthly journal –Alan Pauls, Daniel Guebel and Caparrós himself– proposed a new reading of the national literary canon, as well as a set of poetics that –oposed to social realism and Latinamerican *Boom*– were looking for a renovation of the panorama with exotic, metaliterary and experimental narratives, read at that time as depoliticized works. In this paper we propose a study of Martín Caparrós' first novel, *Don't mourn your dead* (*No velas a tus muertos*, 1986), one of the first fictions written in Argentina concerning youth political militancy during the '70s. The peculiarity of this novel is to be the only one in the group that addresses the issue evaded by the *babélicos*: politics and recent history. Through a study of the literary field of that moment, as well as the intertextual dialogue with other Caparrós' works, we will analyze the implications of certain categories that come into play in a text where the disjunctive between realism and anti-realism are in tension, as much as the antithetical pairs of political literature and experimental avant-garde, militant testimony and conservative parody.
Keywords: *Babel*; Caparrós; literary field; political literature; parody.

Lic. José Agustín Conde De Boeck. Becario Doctoral del CONICET – Investigador en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Comunicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Argentina.
Correo electrónico: josecondeboeck@hotmail.com
Recepción: 10- 5- 18
Aceptación: 3- 7- 18

Introducción

En un texto crítico programático, María Teresa Gramuglio (1990) señalaba que, tras finalizar la dictadura militar, la literatura argentina se enfrentaba a un nuevo reto. La censura sufrida durante el pasado reciente había promovido una literatura que buscaba en cierta solución formal y en el recurso de lo alegórico su capacidad para "decir lo no dicho" (p. 6) e intervenir socialmente a través de una denuncia codificada. *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* de Juan José Saer o *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano, entre muchas otras novelas, son ejemplos paradigmáticos. En oposición, para las nuevas generaciones de postdictadura, "otros son los modos de la ficción para interrogar lo real y construir los sentidos" (p. 10).

Como destaca Gramuglio (1990), las poéticas que en los años ochenta constituyeron el grupo "Shangai" y que luego derivaron hacia la revista *Babel* (representadas por autores como Alan Pauls, Martín Caparrós, Daniel Guebel y Sergio Chejfec, entre otros), cuestionaron el predominio del realismo social y de la literatura política característicos en los años sesenta y setenta, y propusieron un recambio sustentado en recursos que representaban un guiño evidente a las teorías postestructuralistas: la parodia, la autonomía de la literatura frente a la coyuntura social, el exotismo, la intertextualidad, la metaficción. Esta opción por la experimentación formal, que a su vez pactaba de forma muy personal con los presupuestos universalistas de Borges en "El escritor argentino y la tradición", permitió a los llamados "babélicos" intervenir en el campo literario argentino y trazar una genealogía estética para sus propios proyectos (un canon centrado en Osvaldo Lamborghini, Copi, César Aira, Manuel Puig). Pero, a la vez, también postularon un sistema de valores según el cual el escepticismo gnoseológico acerca de las posibilidades de la literatura para representar la realidad podía tomarse, ya no con la ansiedad política que puede rastrearse en Piglia o Saer, sino con un cierto hedonismo lúdico. Tal es así que, cuando Martín Caparrós concibió el manifiesto de la revista *Babel* (un manifiesto no carente de auto-ironía), bautizó a su oponente, la literatura "comprometida", con el mote de "literatura Roger Rabbit" (aquella ficción que pretende interactuar con la realidad)[1], y definió los móviles del grupo como una reposición vanguardista del arte por el arte: "Escribir desde nada, para nada inmediato, sin urgencias, para la escritura, para el placer más íntimo, para el bronce, para nada" (Caparrós, 1989, p. 44).

Ya C. E. Feiling, dentro de *Babel*, configuraba un manifiesto implícito al denostar la obra de Soriano y sus veleidades populistas:

> Para contrarrestar el hecho de que la eterna entelequia, el Pueblo, no se encuentre en el sitio deseado, cierta izquierda busca ocupar el sitio donde se encuentra aquel espejismo. [...] En un contexto internacional poco propicio, resulta grave que la enfermedad del populismo haya llevado a la izquierda a una sala de terapia intensiva. Para el frívolo, el pedante o el cínico, sin embargo, más graves resultan los efectos culturales del populismo. Las secuelas de la enfermedad, por así decirlo. Ciertas producciones artísticas parecen mostrar que el daño neurológico es irreversible, sobre todo cuando al esfuerzo de captar un público –esfuerzo loable pero que debiera estar supeditado a otros– se lo reemplaza por estrategias dignas de *Cómo ganar amigos*. Sobre todo cuando se cae en el equivalente cultural de la política menemista. [...] *Una sombra ya pronto serás* resulta una larguísima falacia, la forma literaria del *argumentum ad populum* tan cultivado por el Excelentísimo Sr. Presidente en sus discursos y apariciones públicas. [...] Por desgracia, el concentrado populismo de *Una sombra ya pronto serás* responde a una combinación mortífera entre las peores tendencias de cierta izquierda argentina [...] (1991, p. 7)

No obstante, pese al mote de "apolíticos" con que algunos sectores críticos calificaron a la generación de autores vinculados a *Babel* (cfr. Drucaroff, 2011 y Saítta, 2005) –pues no

en vano se los ha denominado como "academicistas", "dandies de izquierda", "antipopulistas" (Delgado, 1996, pp. 5-6; Dalmaroni, 2004, p. 38)[2] o "autorreferencialistas" (Pazos, 1993)–, se ha reivindicado a menudo que, si bien los babélicos se opusieron a construir una literatura política, no por ello desatendieron los alcances políticos de la ficción (cfr. Peller, 2006).

Entre las ficciones que los babélicos comenzaron a publicar desde mediados de los años ochenta, las de Martín Caparrós enfatizaron particularmente la representación de la historia nacional y de sus grandes mitos culturales. Esto resulta especialmente paradójico si tenemos en cuenta el carácter fuertemente distanciado de la puesta en escena de "lo nacional" que los autores del grupo mantuvieron en sus obras, donde campeaba la preferencia por los escenarios exóticos y las parodias de diversos géneros literarios "menores" (como la novela de aventuras, el policial o la novela erótica), y quizás permite comprender por qué ciertos críticos parecerían poner en duda la condición de "babélico" de Caparrós (Sassi, 2006; Molina, 2010). Sin embargo, Caparrós imprimió en sus novelas iniciales una coherente aplicación de los postulados de la revista y el grupo, de manera que su revisión de la historia nacional y de los traumas de la experiencia social reciente se exhibe figurada a partir de los recursos y elementos propios de los babélicos: la intertextualidad, la experimentación formal, la parodia y, fundamentalmente, una profunda reflexión en torno a la imposibilidad de la literatura para asir lo real o representar "la verdad".

Es este último valor, cardinalmente ubicado en el axioma posmoderno que propugna el fin de las grandes ideologías, el que, pese a configurar una "poética de la negatividad" (Piglia, 2015, p. 14), ejerce también una evidente intervención asertiva y un balance en lo que respecta a una de las claves de la literatura argentina de la generación anterior, tan desestimada por esta joven camada: la cuestión del aprendizaje ideológico. ¿Cómo se puede transmitir la experiencia política e histórica de una sociedad cuando se está más allá de la categoría de verdad? Y, a su vez, una literatura que descree de su capacidad para poner en escena la realidad ¿es capaz de apropiarse de los mitos sociales para reponer el problema de la memoria?

Como derivación de estos cuestionamientos, en este trabajo analizaremos *No velas a tus muertos*, la ópera prima de Caparrós, escrita en plena dictadura militar, entre 1979 y 1981, durante su autoexilio en Francia y España, pero publicada recién en 1986, por Ediciones de la Flor, como si fuera su segunda novela.

Utilizaremos para el abordaje de esta novela, una serie de conceptos críticos, desde las nociones de "generación ausente" (propuesto por Lucas Rubinich, 1985) y "poética de la negatividad" (de Ricardo Piglia, 2015) hasta la conceptualización de alegoría política que hace María Teresa Gramuglio (1990) acerca de la novela argentina de los ochenta, pasando por algunas ideas de Elsa Drucaroff (2011) en torno a la relación entre literatura y política. También revisitaremos las nociones de "belleza del muerto" (de Michel De Certeau et al., 1999) y de "significantes vacíos" (de Ernesto Laclau, 2005) para establecer algunas reposiciones en torno a la representación paródica que la novela de Caparrós propone de un período histórico saturado de sentido para la historia argentina como lo es el caldo de cultivo ideológico previo al Tercer Peronismo (especialmente de los primeros años de la década del setenta).

1. La "generación ausente": los que llegaron demasiado tarde o demasiado temprano

En 1985, Lucas Rubinich publicó en *Punto de Vista* un artículo titulado "Retrato de una generación ausente". Allí esboza un panorama pesimista sobre la situación de los

"nuevos" intelectuales de la primera mitad de los años ochenta, entre los que se incluye a sí mismo. Aquellos treintañeros nacidos, más o menos, en la década del cincuenta, recientemente publicados o todavía inéditos, desorganizados como formación cultural a causa de crecer durante la dictadura militar. Esa generación, según Rubinich, existe solo potencialmente, es decir, todavía no existe: "somos menos un grupo intelectual que una despoblada franja improductiva –con algunas puntas que no parecen anunciar ningún iceberg de futuros hacedores–" (1985, p. 44). La carencia de grandes proyectos (categoría que retomará Claudio Zeiger en un artículo de 1988, al hablar de "generación sin proyecto") hace de esta generación una promesa de lo que será más que un elemento realmente efectivo del campo literario. Más una aspiración que una presencia.

En un estado de evidente crisis editorial, tan diferente al de los sesenta, estos jóvenes experimentan grandes dificultades para irrumpir en el campo literario. Además, estos autores no poseen el estímulo intelectual que tuvieron otras generaciones anteriores, y que quizás sea el estímulo por antonomasia de toda generación artística: la posibilidad del parricidio. Las letras argentinas, tras la muerte de Cortázar y con un Borges ya cristalizado, experimentan en su canon principal un cierto estado de vacancia. Faltan entonces faros y modelos, aunque no carecen quizás de "hermanos mayores", "padres sustitutos", intelectuales ocultos que permitían acceder a un mundo intelectual extrauniversitario (se infiere: Piglia, Saer, Lamborghini, Walsh, Puig, Copi, Moyano, etc.).

Complejizando la interpretación de esta "generación ausente", Rubinich alude a la paradoja fundamental de esta ausencia: autores envejecidos prematuramente por el horror de la dictadura y el exilio, por el miedo a la libertad de expresión, pero trágicamente inmaduros a nivel intelectual. Intelectuales "en pañales", sobrevivientes escasos, educados en una universidad y un clima intelectual de censura, resignados durante la dictadura a un autodidactismo de lecturas desordenadas, fragmentarias y aisladas, y a una escasa vida pública, a una sociedad desinformada y silenciada. Ya en democracia, solo queda de ellos "una triste élite desarticulada", autores de "una escasa producción y una deficiente formación" (1985, p. 45). Si esta generación posee una producción asistemática e incompleta, una actividad que no fue, no culminada nunca en grandes obras, para Rubinich será quizás la generación siguiente, la de los nacidos en los sesenta, la que posteriormente hará efectivas estas carencias. De ese modo, la "joven" generación de los años ochenta quedará como una "generación sánguche" (1985, p. 46), entre los hermanos mayores, que ya estarán legítimamente reivindicados, y los jóvenes de la era marcada por Malvinas, emergidos ya en plena apertura democrática. La gran pregunta perturbadora que sobrevuela el artículo en torno a esta generación indefinida y condenada acaso a la medianería eterna es "si realmente tenemos algo para decir".

En este sentido, aunque Rubinich no se refiere explícitamente a los autores de *Babel*, estos representarían, en ese exotismo despolitizado e intelectualista de sus obras, a una generación que vivió el conflicto desde afuera, en una medianería entre los que lo protagonizaron y los que no lo vivieron por ser todavía demasiado jóvenes[3]. En esta medianería insalvable, quedan como intocados por una suerte de pureza del distanciamiento que, en todo caso, *No velas a tus muertos*, pese a no carecer de un trasfondo testimonial, intenta postular como una virtud crítica. Y es que, en un doble movimiento, si es esta distancia la que habilita a Caparrós a ejercer una denuncia crítica contra la idea épica y estereotipada *ad nauseam* de la juventud militante de los setenta, también sustenta esta posición en el auto-mito de su propio origen militante, con el cual busca legitimar la densidad documental de la obra. Muchos años

después, Fogwill, con su vitriólica visión acerca de la literatura local, recordaba y se burlaba de este auto-mito de Caparrós, para cargar de paso las tintas contras los babélicos:

> Estos jóvenes, que en esa época estudiaban o pertenecían al grupo Shangai, eran una especie de epígonos del alfonsinismo porque no querían líos, no querían literatura comprometida, no querían la realidad, escribían novelas sobre marcianos o sobre emperadores, perlas y piratas.
> [...]
> Caparrós escribió un libro falso, *No velas a tus muertos*. Él estaba seguro de que con su mito de que fue un guerrillero o un exiliado ese libro iba a ser un best seller. Y pasó de largo porque era una estupidez (Gianera, 15 de marzo de 2008, párr. 4 y 12)

¿Por qué "libro falso"? Fogwill mismo, autor por aquellos años de la primera novela sobre Malvinas y reconocidamente protector de los intereses publicitarios de sus obras, denuncia la ingenuidad con que Caparrós creyó y/o inventó su condición de militante y exiliado, y el interés espurio con que buscó que tal mito erigiera al libro en un *best seller*[4]. También recurre a la denuncia de falsedad María Virginia Castro, al estudiar el éxito de ventas de *La voluntad*, escrita por Caparrós junto a Eduardo Anguita. La autora se refiere a las novelas que ambos por separado, al margen de la obra en coautoría, escribieron en torno a la militancia juvenil como experiencia personal (en el caso de Caparrós, se refiere a su ciclo de Carlos Montana, iniciado precisamente con la novela que nos ocupa): "han escrito otros textos ficcionales donde narran (alucinan, tergiversan y desmitifican) sus propias trayectorias militantes dentro del ERP y de la UES-Montoneros" (2012, pp. 4-5).

Entra aquí en funcionamiento esa misma imagen de Rubinich sobre la "generación ausente": sin importar la trayectoria periodística y ensayística de Caparrós, muy vinculada a la interpretación de la política nacional, parece sobrevivir en la recepción crítica esa marca de los ochenta, el haber sostenido la desafiante postura (o impostura) de una literatura apolítica, con lo cual ni siquiera una novela claramente asentada en la representación de un período de tensiones ideológicas (ajena a lo que serán las remotas geografías babélicas) se salva de ser tildada de "falsa", como si se tratara de un texto "fraguado" para generar el efecto de lo político, sin serlo realmente. Desde esta lectura, la novela parecería casi un manifiesto de esa "generación ausente" que, incapaz de integrarse completamente con la épica militante de los setenta, pero todavía estéril para producir una nueva literatura que señale hacia el futuro, solo puede producir testimonios falseados donde se privilegia el artificio de la auto-mitificación y el recurso seguro de la banalización.

Sin embargo, vale expresar una salvedad. Si, como veía Gramuglio, es con *Glosa* de Saer que se destapa en Argentina la posibilidad literaria de la referencia directa y literal al conflicto, Caparrós, durante plena dictadura, mientras todavía se concebían fundamentalmente alegorías políticas, ya estaba escribiendo un texto donde se anticipa tal "destape", aun cuando termine siendo publicado como literatura de postdictadura. La contratapa de la primera edición publicita, reclamando al menos el derecho de antecedencia, que la novela trata "un tema hasta ahora no tratado por la literatura argentina" (Caparrós, 1986).

Por su parte, con respecto al carácter generacional de los autores de *Babel*, Elsa Drucaroff desmiente que pertenezcan estrictamente a una generación de postdictadura:

> 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, 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 (2011, pp. 60-61)

En este sentido, Caparrós y los babélicos pertenecerían al estrato más joven de la generación de dictadura, por lo cual todo gesto despolitizador que pudiera implicar el sistema de opciones estéticas de sus proyectos creadores postula una relación más compleja con lo político: no se trata ya de una generación "post", decepcionada por el fracaso de un conflicto que no le tocó vivir, sino, por el contrario, una generación que vivió ese conflicto y que, al exiliarlo como tema literario (al exiliar, en general, el realismo), también silencia una parte de su propia identidad como intelectuales y como sujetos históricos.

Precisamente, esa pertenencia generacional es la que se cristaliza en *No velas a tus muertos*. Escrita en pleno Proceso Militar, Caparrós reconstruye (y deconstruye) el típico *coming of age* de la juventud militante que, con el retorno de Perón, comienza la aventura romántica de la militancia. En todo caso, Caparrós convierte lo que pretende pasar por un testimonio generacional en una semiología donde se desmontan los mitos y estereotipos culturales y literarios de la militancia, los lugares comunes, los *clichés*, lo cual establece, inevitablemente, un acercamiento más paródico que testimonial: la distorsión para adaptar el *tema* de la militancia a los requisitos de la experimentación con el lenguaje y la búsqueda de los mitos termina ofreciendo una visión estilizada donde parecería más bien afirmarse, anticipando el juego del manifiesto que escribirá para *Babel*, que todo es literatura y que esa utopía de la juventud militante no es otra cosa que el "signo abrillantado" (por usar el término de Barthes en sus *Mitologías*) de un mito cultural armado con recursos literarios. Una generación cuya cualidad principal habría sido, no el compromiso, sino la ingenuidad del compromiso, la creencia romántica y novelesca de poder intervenir en la dura realidad social blandiendo las herramientas inútiles de un conjunto de creencias (ficciones). Caparrós hace decir a sus personajes, inexpertos militantes adolescentes, emocionados por la aventura conspirativa, burguesitos disfrazados de proletarios de película que todavía no comprenden la violencia que vendrá:

> Tengo la sensación de que pese a todo seguíamos siendo la misma patota de pendejos jugando un gran juego, todo una gran joda. Claro, ahí ya empezábamos a saber que había juguetes peligrosos de por medio [...] (1986, p. 117)

2. Martín Caparrós, las estrategias de la novela argentina en los años ochenta y las proyecciones de la dictadura como tema literario

En cierto sentido, Caparrós cumple con todas las veneras del compromiso ideológico, casi al punto de la ostentación linajuda: nieto de un exiliado republicano de España, hijo de militantes, él militante, a su vez, de una rama escolar de Montoneros durante sus años en el secundario, autoexiliado y estudiante universitario en Francia y España, licenciado en Historia, periodista comprometido, fundador de *Página/12*... Bajo el régimen de este *cursus honorum* de la militancia política juvenil, Caparrós busca construirse a sí mismo como sujeto de saber: aunque no perteneciente a la generación de los militantes adultos, tampoco se localiza a sí mismo en una medianería generacional previsiblemente estéril. Por el contrario, como portador de un testimonio legítimo, de primera mano, él se perfila como capaz de desmontar la trama falseada de la mitología militante. Si en plena dictadura, cuando escribe su primera novela, la *intelligentsia* de izquierda practica la corrección política de rendir culto a los jóvenes militantes de los setenta sacrificados en nombre de sus ideales, es allí precisamente donde buscará plantar su puesta en duda de la creencia, su denuncia del núcleo ingenuo que hace al gran mito cultural de "la juventud maravillosa" que pagó con sangre la defensa de una utopía. Caparrós se erige

en miembro de esa generación, participante activo de esa ingenuidad de creer en una ficción como clave para intervenir en la realidad social. Él, que fuera militante adolescente en sus tiempos como alumno del Nacional de Buenos Aires, se muestra como el más capacitado para protagonizar el alumbramiento de una verdad política solo conseguida por el distanciamiento. La ingenuidad como motor afectivo de la historia. De hecho, bajo la sátira en contra del setentismo que elaborará en *No velas a tus muertos*, subyace la fuerte actitud antipopulista que Miguel Dalmaroni considera una de las bases con las cuales *Babel* elaborará su concepción de la literatura (cfr. 2004, pp. 38 y ss.).

En su volumen de conversaciones con Juan José Saer titulado *Por un relato futuro. conversaciones con Juan José Saer*, Ricardo Piglia distribuye la novela contemporánea en tres vertientes fundamentales (2015, p. 14). La primera, a la que denomina "poética de la negatividad", sería aquella que se opone a las convenciones de las industrias culturales. Se opone a la idea de que el lenguaje debe comunicar de manera transparente y, para ello, opta por la ambigüedad y el hermetismo. En esta línea, Piglia identifica la obra de Saer y, se supone, la propia. Si esta literatura busca la referencia indirecta y el lenguaje figurado, sus mensajes funcionan como alegorías, como representaciones encriptadas. En segundo lugar, Piglia incluye "la estrategia posmoderna", donde la cultura de masas y la alta cultura borran sus fronteras para fusionarse en el pastiche veloz y fragmentario de clichés novelescos, imitaciones del habla popular, montaje de saberes bajos, etc. En esta rama, que en la literatura norteamericana representan Thomas Pynchon y Philip K. Dick, Manuel Puig sería el paradigma argentino (nosotros podríamos incluir, con salvedades, a César Aira y Alberto Laiseca). Finalmente, está la novela cuya estrategia se basa en la incorporación de un material no ficcional. Aquí se refiere al periodismo literario, el testimonio, la *littérature verité*, que, si tenía en los Estados Unidos a Truman Capote y Norman Mailer, en la Argentina tendrá al eternamente reivindicado precursor Rodolfo Walsh.

En este sentido, siguiendo la división que establece Piglia, Martín Caparrós comienza su trayectoria intelectual y su proyecto creador en el vértice de las tres estrategias fuertes de la novela contemporánea, lo cual puede percibirse categóricamente en sus cuatro primeras novelas: *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), *No velas a tus muertos*, *El tercer cuerpo* (1990) y *La noche anterior* (1990). Si *Ansay* seguirá, en tanto novela histórica, el hermetismo experimental de *Zama* (1956) y *El entenado* (1983) ("poética de la negatividad"), aderezado con un elemento posmoderno de juego fragmentario, parodia y metaliteratura, *No velas a tus muertos* ya representaba la fusión entre esas dos estrategias y la voluntad periodístico-testimonial (que se encauzará finalmente en *La voluntad*)[5]: complejidad experimental, fragmentarismo polifónico y una cierta voluntad de verdad obstaculizada solo por la distorsión de la representación mimética que, si en el tema de la novela parecería aspirar a dar cuenta fiel de la realidad política del período tratado, en la dislocación formal parecería expresar más bien la imposibilidad de comunicar de forma transparente ese aprendizaje ideológico que constituiría la iluminación que justifica la obra. En cuanto a esa fusión entre "negatividad" anti-mercado y pastiche posmoderno, muchos autores de *Babel* manifestarán síntesis análogas: según Martín Kohan (2005b, p. 10), Alan Pauls construirá su poética haciendo confluir la escritura de Piglia con la de Aira (y Puig, agregaríamos), y Chejfec haría lo propio con Saer y Aira (a lo que, en el caso de *Lenta biografía*, se puede agregar el elemento testimonial, lo cual la coloca en esa triple frontera donde también ubicamos *No velas a tus muertos*). En tal caso, la primera novela de Caparrós, todavía lejos de la morosidad analítica saeriana que podría

verse en *Ansay*, introduce un dinamismo polifónico posmoderno, saturado de voces populares y referencias a la cultura de masas (como el rock), que, en tanto cualidad coral, puede percibirse como una experiencia derivada de Puig y de *Las tumbas* (1972) de Enrique Medina.

En la segunda edición de *No velas a tus muertos* (2005), Caparrós se muestra sorprendido por el hecho de que, aunque el terror político de aquellos años haya sido profusamente representado en las ficciones del período, prácticamente ha estado ausente la puesta en escena de la militancia juvenil:

> *No velas a tus muertos* era una historia de jovencitos militantes: en esos días, solía creer que tanta gente debía estar escribiendo sobre esos mismos relatos. Ahora, diecinueve años después, sigo asombrado de que nadie los haya hecho novela (2005, p. 270)

Ahora bien, en realidad son varios los sistemas de representación que se cruzan en la novela y a los que esta coadyuva dentro de la tradición literaria argentina. Por un lado, *No velas a tus muertos* viene a acoplarse a las grandes novelas escritas durante la dictadura y que, de una u otra forma, contienen la experiencia social simbólica o literalmente. Más allá de Piglia y Saer, pueden mencionarse otras alegorías, como *Cuerpo a cuerpo* (1979) de David Viñas, novela de brumosos referentes que simboliza como ninguna la violencia de estado de la dictadura y la historia siniestra del autoritarismo en la Argentina. Comparte con *No velas a tus muertos* la voluntad experimental y el haber sido concebida en el exilio (aunque el exilio de Viñas y de Caparrós sean sustancialmente diferentes). También se puede pensar en *De dioses, hombrecitos y policías* (1979) de Humberto Constantini, *La vida entera* (1981) de Juan Martini, *No habrá más penas ni olvidos* (1978) de Osvaldo Soriano, *Cola de lagartija* (1983) de Luisa Valenzuela, algunos cuentos de Cortázar, como "Segunda vez" (en *Alguien que anda por ahí*, 1977), o de Di Benedetto, como "La búsqueda de la mirada perdida" (en *Cuentos de exilio*, 1983).

Sin embargo, siguiendo la observación de María Teresa Gramuglio sobre el proceso de literalización de la representación de la realidad política durante los ochenta[6], la novela de Caparrós funciona particularmente en relación con todo un sistema de ficciones sobre la militancia escritas durante la dictadura: *El frutero de los ojos radiantes* de Nicolás Casullo (escrita desde el exilio y publicada en democracia, en 1984) o *Los reventados* (1974) de Jorge Asís. E inaugura a su vez el amplio tratamiento que el tema tendría de allí en adelante, desde diferentes perspectivas: la cuestión de los desaparecidos en *Dos veces junio* (2002) de Martín Kohan, las sátiras delirantes en *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel o *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, la alegoría culterana de María Negroni en *La anunciación* (2007), la visión polifónica de Abel Posse, no carente de cierta pornografía del horror, en *Noche de lobos* (2011), también en *Todos éramos hijos* (2015) de María Rosa Lojo, donde se vuelve a la percepción adolescente del convulsionado contexto del Tercer Peronismo, y, a su vez, toda una rama memorística de los hijos de militantes (esa rama que Caparrós llama irónicamente "de los naufraguitos"[7]), desde *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba a *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, pasando por *El secreto y las voces* (2002) de Carlos Gamerro, *Calle de las escuelas N°13* (1999) de Martín Prieto o *Historia del pelo* (2010) de Alan Pauls. O también las novelas crepusculares acerca de la nostalgia de los exmilitantes "derrotados" y su vida en el despolitizado neoliberalismo de los años noventa, como *El traductor* (1997) de Salvador Benesdra o *El grito* (2004) de Florencia Abbate, y que tendrá su colofón, ambientado ya en el siglo XXI, en la novela *A quien corresponda* (2008) de Caparrós, donde vuelve como un boomerang la denuncia contra el idealismo militante.

Por su parte, si Caparrós se sorprendía de la falta de novelas que abordaran la cuestión de la juventud militante, María Virginia Castro (2015, p. 168) menciona un sistema de textos que recuperan la memoria de la concientización ideológica en la escuela media durante esos años: *Sinfonía para Ana* (2004) de Gaby Meik, *Noticias del setenta y cinco* (2009) de Jan de Jager. María José Punte (2008), por su parte, compara la novela de Caparrós con dos posteriores ficciones sobre la militancia juvenil, aunque localizadas en la rememoración desde el presente: *Que solos se quedan los muertos* (1985) de Mempo Giardinelli –más apologética que *No velas a tus muertos*, pero quizás más cercana a una novela de exilio, como lo será la siguiente de Caparrós, *La noche anterior*– y *La más maravillosa música* (2002) de Osvaldo Bazán –que introduce la cuestión de la homosexualidad y la homofobia dentro de la militancia setentista. Podría nombrarse también *Las violetas del paraíso* (2003) de Sergio Pollastri, que había sido escrita durante los ochenta y recién sería publicada en el siglo XXI, o *Guerrilleros. Una salida al mar para Bolivia* (1994) de Rubén Mira, precursora también en muchos aspectos, y extraña en su desarrollo del tópico de la militancia por rehuir lo autobiográfico.

A su vez, no deben perderse de vista dos grandes novelas de los ochenta que configuran la coyuntura en la cual *No velas a tus muertos* vio la luz: *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, donde se realiza el primer gran balance de los últimos años del "General", y *La revolución es un sueño eterno* (1987), la cual, si bien se sitúa en los años posteriores a la Revolución de Mayo, dialoga implícitamente con la épica del fracaso que construye Caparrós en sus dos primeras novelas, aunque con cocientes ideológicos diversos. En cierto sentido, también la vuelta al pasado funciona como una manera de leer solapadamente la historia presente o el pasado reciente, tal como sucede con *Ema la cautiva* (1981) de Aira, la mencionada novela de Rivera (así como *En esta dulce tierra*, 1984) y la propia *Ansay* de Caparrós.

3. *No velas a tus muertos* (1986): ¿literatura Roger Rabbit?

Si bien en la literatura argentina escrita durante la dictadura el recurso predominante para representar la coyuntura política fue la alegoría, el lenguaje figurado, la cifra (cfr. Heredia, 1997), la primera novela de Martín Caparrós opta por la referencia directa y literal al período. Aunque la opción es la explicitación del conflicto y no el juego alusivo, se hace evidente en la forma de la novela que, para el autor, ceder al realismo no implica ceder a las convenciones lineales de la "ilusión mimética": la experimentación con (contra) el lenguaje de la novela realista tradicional, el juego de recursos y el trasfondo de una voluntad paródica anticipan quizás las veleidades metaliterarias y los exotismos que caracterizarán a la narrativa del grupo "Shangai" y que no estarán ausentes en las siguientes novelas de Caparrós.

Es por esta razón que, aunque podría especularse con que, entre las obras de los babélicos escritas y publicadas durante los años ochenta, *No velas a tus muertos* es la única técnicamente realista y centrada en una temática política y coyuntural[8], es la experimentación joyceana con el lenguaje y los puntos de vista ("una modesta experimentación formal", según María Virginia Castro [2015, p. 167]), así como el despliegue estereotípico para construir una suerte de parodia, lo que la acerca al sistema de valores que, junto a los autores de *Babel*, propugnará años más tarde. Esta excepción (realismo, política, historia, contexto nacional), ajena a las poéticas exóticas y extrañas del grupo, no solo será una nota que nunca se ausentará

de las ficciones de Caparrós (aun cuando sus crónicas periodísticas como viajero lo lleven literalmente a Shangai), sino que luego pasará a ocupar un lugar preponderante, aunque no por ello aproblemático, en algunas líneas narrativas de los babélicos durante los noventa, como sucede con Sergio Chejfec, Matilde Sánchez o Alan Pauls.

Ahora bien, debe destacarse el hecho de que, en términos de inauguración de un "proyecto creador", *No velas a tus muertos* configura un inicio muy diferente al de sus colegas de *Babel*, donde la complicidad con la teoría literaria y la cita culta a veces configuraban un mero alarde exhibicionista, una estrategia lúdica de auto-legitimación en el campo literario de la época que, en ciertos sectores, comenzaba a desestimar la expresión "transparente" de las ficciones realistas y "comprometidas". Afirma Juan Bautista Duizeide:

> No es de extrañar entonces que la forma de citar de buena parte del grupo (**Caparrós excluido,** y para entender por qué basta leer su primer libro: *No velas a tus muertos*) podía ser juguetona, irreverente, ingeniosa pero sin demasiada densidad. Más allá de lo feliz de algunas ocurrencias se trataba de citas intercambiables (2017, párr. 11, el remarcado es propio)

En todo caso, Caparrós, aunque será el acuñador del término "literatura Roger Rabbit", podría excluirse del mero intelectualismo lúdico del grupo para ubicárselo en una pugna íntima, más cercana, más carnal, con esa literatura ingenua que denostaba: a diferencia de Pauls, Guebel, Feiling o Bizzio, Caparrós es el único que, por esos años, buscará en la revisión de la historia argentina (reciente o remota) y en la caricaturización de sus mitos culturales respuestas directas a ciertas tensiones sociales y políticas. Una ficción que, procurando evitar el efecto cándido (cambiar la sociedad a través de la literatura), no puede dejar de acudir a los mismos interrogantes de esa literatura comprometida: ¿cómo se puede transmitir un aprendizaje ideológico?, ¿cómo se puede representar ficcionalmente el alumbramiento de una conciencia política?

En la novela se relata la historia de tres militantes, Carlos Montana, Hernán y Estela, durante los años setenta, desde 1972, el período de expectativa de las juventudes de izquierda ante el retorno inminente de Perón, hasta 1978, ya en plena dictadura militar, año en que los tres personajes participan de los preparativos de un atentado planificado por parte de una célula montonera. La trama se escande en cuatro tiempos narrativos que se distribuyen alternadamente, a modo de montaje, entre las seis partes, macrosegmentos, que constituyen el texto. Estos tiempos, a su vez, se concentran en un punto de vista y un recurso experimental específico.

En primer lugar, está la narración en primera persona de Carlos Montana, quien recuerda tanto sus años como estudiante en Francia (representando la marca del autoexilio en la escritura de Caparrós), donde "llegó tarde" al Mayo Francés, como los acontecimientos sucedidos durante el retorno de Perón. A través del recurso del fluir de la conciencia, en un discurso constantemente interrumpido y que avanza a través de un entramado de asociación de ideas y juegos de palabras, Carlos rememora las tensiones crecientes durante el contexto del llamado Tercer Peronismo.

En segundo lugar, una escritura que emula la técnica del guion cinematográfico presenta las reuniones conspirativas entre Carlos y dos jóvenes militantes, Hernán y Estela, en 1978, donde Caparrós escenifica el candor naíf, casi infantil, de sus solemnes códigos de partido, el prosaísmo de las discusiones en las que se debate el avance hacia medidas de "violencia revolucionaria", el juego conspirativo para planear un secuestro y asesinato sindical.

En tercer lugar, en primera persona, Hernán, que fuera alumno del Colegio Nacional a comienzos de los setenta, recuerda años más tarde sus inicios en la militancia y los derroteros del aprendizaje ideológico de aquellos días, cuando, desde un marxismo teórico y especulativo,

muchos jóvenes se pasaron a las filas de un peronismo combativo. En su escritura se dirige a un compañero de estos comienzos, un tal "Pato", del cual puede inferirse que, ya durante la dictadura, se encuentra desaparecido (cfr. Castro, 2015, p. 168)[9].

Finalmente, en cuarto lugar, las entradas del diario íntimo de Estela despliegan sus primeros años de militancia universitaria. Estos dos últimos tiempos, los momentos iniciáticos de Hernán y Estela, representan fundamentalmente las tensiones entre la vocación ideológica que deciden seguir y la conmoción emotiva con la que intentan aprehender las nociones inasibles de "nación" y "pueblo". Estos cuatro ejes que configuran la novela exhiben un testimonio medular acerca de la militancia: esta no habría configurado tanto una educación ideológica como sí más bien una educación sentimental, la embriaguez de un momento donde el pragmatismo es sacrificado a la estética de un "revolucionarismo de salón" (Caparrós, 1986, contratapa).

A su vez, tanto la historia de Carlos Montana como la de Hernán están atravesadas por elementos autoficcionales donde el propio autor introduce aspectos de su experiencia social: en el primero, transfiere su autoexilio en Francia; en el segundo, su experiencia como estudiante del Nacional de Buenos Aires y su militancia en la Unión de Estudiantes Secundarios dependiente de Montoneros (donde fue compañero del desaparecido Claudio Slemenson), durante la cual asistió a la masacre de Ezeiza. Este episodio es retratado en la novela como probablemente ninguna otra ficción argentina lo ha logrado.

Por su parte, Carlos Montana, constante alteregoica de Martín Caparrós, protagonizará otras dos novelas que funcionan como secuelas independientes de *No velas a tus muertos*: *La noche anterior*, sobre el exilio de Carlos en Europa durante la dictadura (exilio que ya Estela y Hernán anticipan despectivamente en varios fragmentos de la primera novela como una huida indigna de un "verdadero militante" [Caparrós, 1986, p. 59]), y *A quien corresponda*, donde la voz de Carlos permite a Caparrós establecer su posición crítica frente la manipulación que hizo el kirchnerismo de la imagen emblemática de la militancia setentista.

Ahora bien, más allá de la intención paródica que *No velas a tus muertos* encarna como texto publicado en democracia, no debe desestimarse la empatía, casi la ternura, con la que evoca los mecanismos mentales a través de los cuales se engendra la ideología y la idea de compromiso en una juventud para la cual quizás el peronismo fue más una ficción novelesca y una promesa utópica de aventura que una realidad política vivida. Como hará luego en *Ansay*, Caparrós se interesa por el germen de lo político tal como es vivido emocionalmente, su realidad afectiva, su condición de aprendizaje ideológico donde lo que se aprende no solo es el compromiso, sino también el costado amargo de la utopía: el fracaso y, ulteriormente, la contemplación, con el paso de los años, del lugar y del significado que tuvo la propia acción en el marco general de la historia. Del mismo modo, en *Ansay*, situada en la Revolución de Mayo de 1810, la trama acompaña a un militar español que apoya a los realistas (el bando contrario, irrepresentable para la epopeya nacional) y cuyas genuinas lealtades, aunque conducen inevitablemente al fracaso, luego habilitan el alumbramiento de una conciencia política: comprende, a la distancia, a la luz de la historia, cuál fue su error, qué sentido tuvo la Revolución a la cual se enfrentó ciegamente. Siguiendo esta lógica, Carlos Montana contempla los años de fervor militante como una gran ingenuidad empedrada de buenas intenciones y que culminó en un infierno de violencia imprevista. Este distanciamiento para analizar lo político –la voluntad de reconstruir la estructura afectiva de un compromiso ideológico a fin de desentrañar sus errores a la luz de la historia– es lo que caracteriza justamente a las primeras

obras de Caparrós y lo que, en cierto sentido, se erigirá como una suerte de "estructura de sentimiento" (como diría Raymond Williams) de esa "generación ausente". Estructura sentida que, desde el distanciamiento caparrosiano, avanzará hacia el extrañamiento y el exotismo característico de las poéticas babélicas[10]: tras las épicas del fracaso, solo se puede representar lo propio buscándolo en lo más lejano. La distancia de la mirada ideológica de *No velas a tus muertos* podrá leerse como complementaria a la distancia extrema que permitirá a Daniel Guebel escribir una novela situada en la lejana Malasia, pero que sigue mirando de forma oblicua hacia la argentinidad, o a Sergio Bizzio representar la lejana África, o al propio Caparrós, en *La noche anterior*, localizar el exilio de Carlos Montana en la exótica isla griega de Patmos. En fin, todo el sistema de exotismos de las ficciones babélicas podría asumirse, haciendo una lectura forzada, como continuidades del exilio de Carlos Montana, repeticiones de esa huida de lo político hacia zonas lejanas en las cuales, sin embargo, el conflicto nacional no logra evadirse, sino que aparece figurado de maneras complejas.

Elsa Drucaroff señala que Caparrós, en los noventa, comprendió que la estrategia de oponerse a la "literatura Roger Rabbit" ya no era útil y que, por lo tanto, se dedicó a escribirla. De ese modo, accede a un mercado ampliado a través de crónicas de viajes o investigaciones periodísticas (como el caso de *La voluntad*) (Drucaroff, 2011, p. 72). Ahora bien, quizás sería pensable que, en todo lo que comporta de apuesta realista y de puesta en visibilidad del conflicto político, ya en *No velas a tus muertos*, su novela de juventud, Caparrós habría incurrido involuntariamente en una novela "Roger Rabbit", con lo cual cobra sentido la frase de contratapa de la primera edición (escrita por él mismo): "el autor de esta novela no siempre fue el autor de esta novela. Y espera no serlo nunca más"[11]. Yendo más lejos, podría argüirse que, en lo que respecta a su ficción, la tensión entre oponerse a la "literatura Roger Rabbit" y escribirla estuvo en las bases de su proyecto creador y, de hecho, nunca dejó de manifestarse, aún bajo el hermetismo esteticista o el intelectualismo lúdico. No en vano fue el único de los "Shangai" que no se mantuvo ajeno a la nueva novela histórica argentina (en cierto sentido, *Ansay* podría leerse como parte de esa contratapa oscura y hermética del *Boom* y el post-*Boom* latinoamericano: Di Benedetto, Saer, Rivera) ni a la *non-fiction* walsheana.

Hay un costado interesante en esta ópera prima que demuestra la cercanía (la coherencia, si se quiere) que ya desde un comienzo Caparrós exhibió con respecto a lo que sería el sistema de lecturas de *Babel*. Así como Elsa Drucaroff denomina "Operación Lamborghini" a esa lectura donde los babélicos manipularon el sentido de los textos lamborghineanos para ofrecer una imagen despolitizada de su escritura, del mismo modo puede hablarse de una "Operación Borges", consistente en obviar y desechar todo prejuicio ideológico que en los sesenta y setenta fue la manera en que cierta juventud progresista se acercó al autor de *Ficciones*. Se trata de despolitizar a Borges "para hacerlo circular por la posmodernidad" (tal como dice Drucaroff con respecto al Lamborghini leído desde *Babel*): limitarlo al prestigio literario y a los fines emblemáticos que puede comportar para la estética de los jóvenes "Shangai", sesgando el perfil social de un autor que no fue aséptico a su coyuntura y cuyo nombre generó en las décadas de los sesenta y setenta, entre los jóvenes militantes, una serie de claras asociaciones.

Los babélicos, reeditando en las páginas de la revista "El escritor argentino y la tradición", tienden un puente hacia Borges: lo salvan como modelo de una literatura cosmopolita o internacionalista. Si Borges en aquel célebre ensayo intentaba desligar la literatura argentina de los imperativos del color local, son restricciones semejantes aquellas de las que, Borges mediante, los babélicos pretenden librarse: el realismo comprometido y

el latinoamericanismo del *Boom*. Leído desde *Babel*, "El escritor argentino y la tradición" parece un ensayo contra la literatura "Roger Rabbit". Borges coloca el acento en la cuestión de la relación entre literatura y nacionalidad (discutiendo implícitamente contra la imprecación al realismo que hacían los intelectuales peronistas de la década del cincuenta, pero también cargando las tintas contra toda una tradición del nacionalismo que llega hasta la hispanofilia de Gálvez y Rojas). En el universalismo de temas que postula para la literatura argentina, parece transplantarse a lo estético el modelo liberal de nacionalidad. Desde otro contexto, la recuperación que se hace de Borges en *Babel* impugna la agenda de los latinoamericanistas del *Boom* (y a su embajador en Argentina, Tomás Eloy Martínez) y rebate las formas "planas" de representación literaria de la realidad. En todo caso, tanto en Borges como en el manifiesto de Caparrós, funciona un alegato a favor del antirrealismo[12] operado desde una actitud intelectualista y políticamente "desinteresada".

Recuperar a Borges, después de la dictadura, implica también una bravata contra todo un sector de la intelectualidad progresista que –tomando como modelo los repudios anti-borgeanos que van desde Scalabrini Ortiz y Jauretche hasta Viñas, Sebreli, Hernández Arregui y Jorge Abelardo Ramos– percibía en Borges un estandarte de la oligarquía reaccionaria y un portavoz del colonialismo intelectual, cipayo y europeísta. Precisamente, Caparrós, en su novela, pone en boca de Estela, cuando es una adolescente que comienza a introducirse tímidamente en la militancia, una defensa de Borges en oposición al *cliché* ideológico de la izquierda, como si con esto el autor quisiera afirmar que, en la joven novata, ayuna todavía de cualquier "deformación" ideológica, el mero sentido común le permite dudar de la impostura anti-borgeana:

> Estamos leyendo en clase "Los inmortales" [sic. para "El inmortal"], de Borges. Ni siquiera las tonterías que dice el imbécil de lit. arg. II consiguen empañar la belleza del cuento (ya lo había leído, hace dos o tres años, pero recién ahora lo entiendo). Aunque creo que ni viviendo cien mil años yo podría ser Homero. Él sí. No soporto las intervenciones de la mina de jotapé que pretende descalificarlo por reaccionario y "gorila". Está claro que lo importante de un escritor es lo que escribe, y mientras el viejo siga escribiendo así... (1986, p. 27)

Está aquí presente, casi de manera idéntica, la declaración de autonomía de la literatura que planteará en su manifiesto de 1989: "lo importante de un escritor es lo que escribe" (p. 44). Esta reposición de Borges se erige en semioclastía de ese deseo utópico de la izquierda juvenil, retratada en su novela, de simplificar la realidad con maniqueísmos y causalismos lineales. Como afirma Caparrós en una entrevista. "Me encantaría decir que Borges no me importa, pero no me da la cara"[13]. Y, de hecho, más allá de los asiduos epígrafes borgeanos que introduce en sus novelas, su influjo puede rastrearse en todo un sistema de remisiones y de modelos, desde *Ansay* hasta *La Historia*.

4. El justo lugar de los sueños: la estereotipia del setentismo la utopía militante como pura literatura

> [...] no te das cuenta que lo que vos decís es hermoso a nivel de café pero irremediablemente utópico [...]
>
> Martín Caparrós, *No velas a tus muertos* (1986, p. 83)
>
> [...] pensándolo ahora suena tan de caricatura, viste?
>
> Ibid. (p. 74)

No velas a tus muertos tematiza y problematiza la inasibilidad ambigua de las nociones de "pueblo" y "nación". Sus protagonistas, hijos de una burguesía "gorila", comienzan a simpatizar con el peronismo por afán de coherencia ideológica: militando inicialmente

en grupos marxistas, llegan a la conclusión –a la que ya venía arribando buena parte de la izquierda nacional desde los años cincuenta– de que, si ellos apoyan la revolución del pueblo y, por su parte, el pueblo es peronista, el apoyo al peronismo debe ser incondicional, aunque este movimiento signifique solo un medio para llegar a la revolución, una "creencia" y una "afectividad" del pueblo con la cual ellos transigen solo por razones pragmáticas y, al fin y al cabo, exteriores a eso que denominan "pueblo". El peronismo todavía genera un reparo de clase, una desconfianza absorbida emocionalmente desde el hogar:

> Que la cultura nacional era popular por esencia [...] y que entonces [...] sólo se podía realizar con el pueblo, y como el pueblo es peronista... Ahí estaba. Había largado nomás la palabrita. Peronista. [...] nosotros somos marxistas creemos que la revolución debe hacerse con el pueblo y el pueblo es peronista [...] así que para estar con el pueblo para ser revolucionario hay que ser... Eso mismo, regla de tres simple, la formulita, no había con qué darle (Caparrós, 1986, pp. 17-18)

El punto de vista intelectual les permite centrarse primero en la duda: ¿hasta dónde puede haber libertad en la demagogia?, ¿es posible la libertad dentro de la rigidez de una organización? "[...] no se trata de aceptar el peronismo con todas sus jodas tal como es, hay que modificarlo, pero para modificarlo hay que estar adentro, hay que estar en el movimiento" (Caparrós, 1986, p. 19).

Ahora bien, a medida que se internan en la militancia peronista y en ese clima de tensa expectativa previo al retorno del líder en el 73, estos jóvenes comienzan a impregnarse de la sensibilidad, esa estructura de sentimiento, propia del peronismo, saturada de lealtades (esa dimensión afectiva que Torres Roggero subraya para definir el "pensamiento plebeyo" propio del populismo [2002, pp. 35-37]): repentinamente, experimentan ciertas culpas por todo aquello que los delata como burgueses y ceden a la cándida impostura de aparentar, con mohines externos, su pertenencia al "pueblo". Como cuando Hernán se siente culpable por jugar al tenis, un deporte burgués, y comienza a ir a la cancha, "y nos metíamos en la popu, bien en medio de los grones [...] pero estaba esa sensación de hacer algo prohibido con toda esa gente, de ser pueblo" (Caparrós, 1986, p. 76) y luego cuando acuden a recibir a Perón en Ezeiza, "vestidos de pueblo" para mimetizarse en la Unidad Básica, pero "se nos olía a un kilómetro, rubiecitos, era un barrio obrero, de prefabricadas" (Caparrós, 1986, p. 101) o cuando Estela, infatuada con un militante experimentado, evalúa la posibilidad de "disfrazarse" de peronista, con poncho, para no parecer tan burguesa (Caparrós, 1986, p. 40). Ellos, que nacieron cuando Perón ya estaba proscripto y solo recuerdan el peronismo a través de los libros, súbitamente se emocionan frente a los gestos emblemáticos de "El General" y frente a toda la liturgia que lo rodea. Para estos militantes jóvenes, el "pueblo" comienza a ser un objeto de deseo. Ese mismo "pueblo" que, para sus padres burgueses, años atrás, había estado compuesto por "lo otro", los "cabecitas negras" de Evita, los "descamisados".

Las ingenuidades de los utópicos militantes de esta juventud son el principal objeto de la novela. Aunque el tono paródico no llega a lo burlesco, sino que es más bien testimonial, melancólico y frustrado, el relato de quien ha vivido una ilusoria primavera ideológica, un espejismo, cuyas consecuencias fueron más imprevistas y siniestras de lo que hubiera podido imaginar: un sueño que se tornó pesadilla, una juvenilia que repentinamente cayó a esa pesadilla de la historia, ese "delirio de sangre" con que ya amenaza el autor desde la misma contratapa del libro.

La novela describe la heterogeneidad intrínseca a esa militancia, sus contradicciones internas, su condición de categoría compleja y compuesta, tanto como lo es el peronismo, con

lo cual Caparrós busca desmontar el mito cultural de un setentismo como signo homogéneo y totalizador, pasible de erigirse en estandarte. Para deconstruir esa caricatura, Caparrós, paradójicamente, no hace otra cosa que poner en escena otra caricatura ("intencionalmente" caricaturesca, según la contratapa de la primera edición): todo el sistema de *clichés* del militante, la estereotipia completa del setentismo. La adolescente novata en militancia, estudiante de Letras, que escucha a Serrat, discute con sus padres gorilas y se enamora sentimentalmente de un militante experimentado y viril; los adolescentes que escuchan a Viglietti, Quilapayún, Mercedes Sosa, Vox Dei, etc., y mezclan la aventura militante con el despertar hormonal; el dandismo afrancesado de Carlos durante sus estudios en París y su departamento en Buenos Aires, espacio que recrea todos los lugares comunes del intelectual de izquierda:

> una biblioteca cargada de libros y de objetos, desde estatuillas de barro óptimamente precolombinas hasta pipas roídas. La de la derecha sostiene un tapiz peruano [...] un grabado de Bakunin y de su espesa barba [...] En el suelo, contra la pared de la derecha, un colchón cubierto por un quillango. Hay también una alfombra de yute (Caparrós, 1986, p. 30)

A su vez, la novela se sustenta en los mojones cardinales que componen la cronología histórica de la militancia de aquellos años, desde el repudio a la Masacre de Trelew, el retorno de Perón y el bautismo de fuego en la Masacre de Ezeiza, la retirada de la izquierda juvenil de Plaza de Mayo tras el discurso de Perón que trató a los montoneros de "imberbes" y "estúpidos", etc., hitos de una épica del fracaso que luego Caparrós revisitará detalladamente en el tercer volumen de *La voluntad*.

Por un lado, Caparrós parece decir, como Laclau (2005), que tanto peronismo como militancia son "significantes vacíos" que aunaron diferentes acciones populares articuladas entre sí, sin centro, pero equivalentes (siguiendo con la concepción de Laclau). Cada personaje de la novela, desde novatos adoctrinados hasta expertos militantes, llena esos significantes como quiere o como puede: el que busca en esa acción el correlato de una rigurosa coherencia ideológica, el que busca revivir a través de ello el recuerdo de luchas perdidas, el que busca escalar en las jerarquías internas del partido, e incluso aquella militante casi adolescente que, mientras se inicia en el protocolo afectivo del odio hacia el poder conservador, contempla la militancia con cierto bovarismo novelesco. Toda la educación sentimental de la militancia se erige sobre la base de palabras y consignas, significantes vacíos que funcionan como piezas móviles, capaces de ocupar cualquier lugar, o como esponjas, capaces de absorber cualquier connotación: "Estábamos descubriendo las palabras, empezábamos a descubrir el valor de una frase en nuestro mundo de pichones de intelectuales, de hijos de la intelligentsia, como leí el otro día que nos decían" (Caparrós, 1986, p. 17).

Caparrós cuestiona esa imagen bruñida e idealizada del setentismo (y lo hace precozmente, apenas ha terminado la década del setenta) y de esa "maravillosa juventud" militante que puso sus esperanzas en el retorno de Perón. La narración parece cuestionar ¿desde dónde dicen "pueblo" los jóvenes militantes de aquellos años? Desde una burguesía universitaria, usualmente educada como antiperonista en sus hogares, pero que, por las autoexigencias ideológicas de sus simpatías marxistas, termina introducida en ese dispositivo afectivo del peronismo que sus padres temen o desprecian. Como, por ejemplo, cuando Carlos presencia la aparición de Perón en el balcón de la Casa Rosada, recién retornado de su largo exilio, vivado por las masas, y, aunque él se siente intelectualmente escéptico frente al elemento demagógico de la figura del líder, al verlo hacer su gesto mítico con las manos y al escucharlo pronunciar la palabra "compañeros", a su pesar, se le pone la piel de gallina (Caparrós, 1986, p. 33).

El setentismo es una ficción, parece decir Caparrós. La novela parece postular, por medio del fragmentarismo, la experimentación y los varios niveles narrativos que buscan construir un fresco polifónico, la imposibilidad de asir aquello que fue exactamente la militancia juvenil, perdida en discursos y estereotipos. Se pueden señalar ciertos núcleos de utopía, de fantasía irrealizable, de quimera, pero, a la vez, la denuncia termina contaminada por el propio romanticismo novelesco que intenta abolir: lo que se construye como una crítica ácida e irónica contra las contradicciones de la militancia y contra el candor que la idealiza ingenuamente, queda contagiado del quijotismo de aquella gesta, tal como sucederá en *Ansay*, y más bien parecería encontrar, como hemos visto, cierta épica del fracaso: la de aquellos que, como Don Faustino Ansay, lucharon y murieron por algo abstracto cuyos alcances históricos ellos mismos no podían dilucidar. La distancia necesaria para percibir ese papel patético de la militancia en la historia, en "el drama argentino de la última década", es la que promete el propio autor: "aparece aquí vista desde adentro, pero con una distancia que sólo los años –aparentemente pocos, pero con virtualidad de años luz– podían conferir" (Caparrós, 1986, p. 30).

El "pueblo" por cuyos intereses luchan estos jóvenes y a quienes buscan pertenecer es siempre, sin embargo, eso "otro" por cuyos derechos atropellados se debe velar: el militante no puede dejar de hablar desde afuera y encarnar la figura un poco patética por lo quijotesca del burguesito que no comprende los "códigos" del "pueblo", el burgués casi adolescente, disfrazado de una versión caricaturesca de proletario, que juega a los militantes versus los militares como poco tiempo atrás jugaba a los indios y los vaqueros (de hecho, durante ciertos momentos de peligro, los protagonistas no pueden evitar realizar asociaciones de ideas como "a ver si hacemos la primera película en la que ganan los indios" o "era una de cowboys, o de comandos dinamiteros" [Caparrós, 1986, pp. 103-104]).

Michel De Certeau, junto a Jacques Revel y Dominique Julia (1999), afirma, en un texto titulado "La belleza del muerto", que, cuando ciertos sectores de la cultura dominante reivindican la idea de "pueblo", siempre lo hacen bajo el esteticismo aséptico según el cual el "pueblo" es bello mientras esté muerto, tal como Leopoldo Lugones, en sus conferencias de 1913 reunidas en *El payador*, reclama el valor de símbolo nacional del gaucho toda vez que tal vindicación no remita a un sujeto social de derecho, vivo y activo: el gaucho lugoniano es un emblema de un tipo humano crepuscular donde se encarnan virtudes abstractas cuyo lugar es el pasado estático y al que el inmigrante europeo recién llegado jamás podrá aspirar. Para De Certeau, Revel y Julia, aquellos sectores que más han reivindicado la cultura popular han terminado siendo cómplices involuntarios en el proceso de subalternización de los saberes populares. Podría decirse, siguiendo esta lógica y cediendo a la tentación de una paradoja, que, así como los militantes de Caparrós buscan cristalizar una imagen de pueblo utópica y funcional a sus ideales librescos (la belleza del muerto), para el autor, reproduciendo este mismo gesto, hay una cierta belleza melancólica en el militante de los setenta, siempre que se trate de algo muerto: es el utopista romántico destinado a fracasar, pero cuya gesta absurda puede ser descrita estéticamente (lo estético de la épica fracasada) siempre que no se trate de una fuerza activa, todavía presente en la coyuntura política, "siempre que su peligro haya sido eliminado" (De Certeau, Revel y Julia, 1999, p. 47). Cuando Caparrós escribe la novela, al comenzar la década del ochenta, la militancia está muy viva y en su cúspide de virulencia, por lo cual la obra podría haber pasado como un testimonio decepcionado de la ingenuidad juvenil de los comienzos de los setenta; publicada después de la dictadura, la novela genera en cambio otro efecto, más cercano al de esa "belleza del muerto", más testamentario, como la remembranza

de un sujeto ya inocuo y extinto, el león sin garras, que no vive, sino que se sobrevive, ya en democracia, cuando finalmente la "revolución" nunca sucedió y (contrario a la máxima de Andrés Rivera) ya no es un sueño eterno.

En *Crítica y ficción*, Piglia afirmaba:

> No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad (1986, pp. 192-193)

Precisamente es esa "ficción en la realidad" la que Caparrós desmonta en *No velas a tus muertos*, solo que, si Piglia parece percibir esta forma de verdad como una virtud, la del hombre utópico, Caparrós la denuncia como un artificio y una forma de la ingenuidad (el hombre utópico como un estado ideológico inmaduro, como la adolescencia romántica de la política cuyo destino es destruirse al chocar con la *Realpolitik*). Piglia, perteneciente a la generación previa a aquella que Rubinich llama "ausente", la de los "hermanos mayores", todavía mantiene esa devoción por la utopía intelectual de los sesenta ("seamos realistas: pidamos lo imposible") y la *littérature engagée*. Caparrós, aunque mantiene el "dogma" del paradigma Piglia-Saer –a saber, la imposibilidad de una representación transparente, la imposibilidad del realismo, y la creencia de que la Historia misma es un relato–, realiza al respecto un gesto afectivo muy diferente: el que ve "la ficción en la realidad" ya no es el "hombre utópico", sino el escéptico, el póstumo, el que creyó y ya no cree (el propio Caparrós y su alter ego Carlos Montana). En cambio, el hombre utópico es ahora el que *no ve* "la ficción en la realidad" (el adolescente o el fanático) y, quijotescamente (a lo Roger Rabbit, como diría Caparrós), cree que sus ficciones son verdaderas y capaces, por ello, de intervenir social y políticamente. En la sátira de Caparrós a la militancia setentista, no se descree del trasfondo de las ideas de esa juventud, sino de su capacidad para intervenir en la realidad: confundidos por las ambigüedades frustrantes del peronismo y por la dificultad de conciliar teoría con práctica, esos revolucionarios "de salón" arremetieron continuamente contra molinos de viento. Todavía el antirrealismo de Piglia busca construir alegorías políticas, textos cifrados y calibrados meticulosamente para una lectura contrastiva con la coyuntura social, y el escritor, quien domina las ficciones, es entonces capaz de intervenir activamente en las ficciones de la realidad; en cambio, el antirrealismo de Caparrós se volcará a desmontar el armazón de los mitos sociales para sacar a la luz su condición de artificio, de mera creencia y candidez, y, en el caso de la militancia setentista, su condición de juego: un gran juego que se volvió peligroso.

Resulta curioso que, en esta diferencia generacional, claramente antónima en su concepción de la utopía, se solapen completamente los tiempos de escritura: *Respiración artificial* y *No velas a tus muertos* fueron escritas de forma contemporánea, aunque sus tiempos de publicación diferentes hayan producido efectos de lectura extemporáneos (una leída como literatura de la dictadura y la otra como literatura de postdictadura; una leída como texto concebido *in tempore belli*, el otro como un balance *a posteriori*).

Caparrós abre la quinta parte de la novela, el penúltimo macrosegmento, con un epígrafe de una canción de Sui Generis ("Instituciones"): "... ha llevado mis sueños al justo lugar [sic.][14]". En el entramado de citas y referencias de la cultura popular y de masas, esta inclusión establece la fórmula semántica hacia la que apuntan la sátira y el manifiesto generacional de la novela. La pregunta sería, ¿cuál es ese "justo lugar" de los "sueños", es decir, de las utopías ideológicas de los jóvenes militantes de los setenta? ¿Es la derrota ese "justo lugar"? ¿O lo es la ficción (las "novelas" dedicadas "a tus muertos")? Esta cuestión está en las bases mismas

de la concepción que Caparrós desarrollará en *Babel* en torno a la función (o disfunción) de la literatura. Si la literatura solo puede remitir a sí misma y producirse para el placer estético, el juego conceptista y la veleidad artística, si todo compromiso ideológico es ingenuo al no comprender su estatuto de ficción, entonces, reversiblemente, el justo lugar de las ideologías novelescas y utópicas sería, no el de la acción social, sino el de la literatura. Quizás, en todo caso, el "justo lugar" del sueño setentista y de su impostura popular sería, precisamente, la propia novela de Caparrós. El destino de la militancia volvería así al cauce del río ficcional del que originalmente habría salido. Del mismo modo, Caparrós, el joven que fue militante, cierra el ciclo convirtiéndose en escritor y, con las herramientas distorsivas de la literatura, hace del testimonio histórico una ficción.

En la tercera novela donde aparece Carlos Montana, *A quien corresponda*, Caparrós critica precisamente el mito setentista del cual el kirchnerismo habría hecho uso para construir sus "significantes vacíos", entre ellos los de "militancia" y "desaparecidos", donde se borran las heterogeneidades internas, el hecho complejo de que esa "juventud maravillosa" no fue una unidad épica de voluntad ideológica, vocera del "pueblo", sino una generación plural, contradictoria y, fundamentalmente, guiada por creencias y mitos, por un sistema de estereotipia utópica:

> Está, para empezar, la excusa heroica: aquellas muertes. Nos asesinaron a varios miles y nos hemos consolado pensando que el problema es que "mataron a los mejores". Que quedamos los peores pero la culpa no es nuestra, sino de aquellos asesinos. Ni los mejores ni los peores: murieron los que tuvieron más insistencia, menos suerte, más coherencia, menos imaginación, más valor, menos cuidado; los que estaban en el lugar preciso en el momento justo, los que no estaban en el lugar preciso en el momento justo. Nos mataron a muchos y fue una tragedia. Pero el problema central no fue la falta de los que mataron; fue, más que nada, el efecto que produjeron esas muertes en los vivos. Fueron pedagógicas: nos demostraron que "ser realistas y buscar lo imposible" podía ser tan costoso que después preferimos no arriesgar y aceptar lo posible. Que siempre era un desastre (Caparrós, 2017, párr. 16)

Conclusión

Existe toda una estereotipia del setentismo. Frente a los nacionalismos de la derecha, la izquierda, en sus diversas variantes, cultiva una obsesión culposa y romántica por "el pueblo" y "lo popular", como "comunidades imaginadas". La novela de Caparrós prácticamente despliega una parodia al respecto. Si hay un componente "despolitizado" en *No velas a tus muertos* (1986), este no está en la falta de realismo o en la falta de tratamiento de un tema político, sino en el sustrato paródico al que toda la realidad representada responde. Una parodia que, aunque disfrazada de testimonio, al leerse desde el siglo XXI exuda especialmente su fuerte semioclastía ejercida contra ese signo abrillantado y naturalizado de la utópica militancia joven de los setenta. María José Punte interpreta el título reforzando el componente testimonial de la obra: "Ese "No velas" no es sólo el imperativo que interpreta mediante la negación, con el fin de evidenciar una falta. Significa también "Novelas", es decir, les da cuerpo a los muertos a través de la escritura" (2008, p. 144).

Sin embargo, en el marco específico de la poética caparrosiana y de la concepción de literatura que defenderá en *Babel*, puede quizás pensarse en un matiz de ironía donde el juego de palabras que remite a la "novela", no solo significa "ficciones dedicadas a tus muertos", sino que también repone la idea de ficción como artificio incapaz de representar la realidad. La idea de una versión novelesca sobre una militancia que también fue una ficción novelesca, una quijotada novelera, una mera creencia.

Así, ya en el siglo XXI, cuando en su novela *A quien corresponda*, Caparrós reniegue del "revanchismo" setentista que supuestamente representa el kirchnerismo, se puede evocar cómo ya en *No velas a tus muertos* (1986), escrita en plena dictadura, hacía hablar (por ventriloquía) a Estela, la novata militante universitaria, con una posición que como autor mantendrá intacta tres décadas más tarde:

> Pero hay algo que no termina de convencerme en todo esto, y que quizá sea la razón por la que no me interese militar con ellos. Creo que son las continuas referencias al pasado como piedra de legitimación, o un cierto espíritu revanchista, no sé bien cómo definirlo (Caparrós, 1986, p. 21)

Se trata, fundamentalmente, de la denuncia distanciada frente a las creencias políticas, esa devoción emocional que también definió a los jóvenes militantes. Actualmente, Caparrós afirma:

> Yo siempre envidio la creencia. Pero tengo una compulsión al pensamiento crítico que me lo hace difícil. Envidio la creencia religiosa y también la política. Porque te tranquiliza, porque te da la sensación de que formas parte de algo. Yendo con otros, en una determinada dirección. Siempre estoy buscando esa posibilidad, pero no la encuentro en proyectos como el kirchnerismo (citado en Bilbao, 2011, p. 14)

Si retomamos la cuestión de la "generación ausente" que definía Rubinich, puede pensarse en una columna publicada recientemente por Caparrós en *Clarín*, donde desplaza esa remisión estrictamente literaria de Rubinich hacia el plano social, con el término "generación de la caída" (2017). Caparrós incluye en esta categoría a la generación que militó, pero es extensiva también a una idea generacional de pueblo, una generación social, la de los que a comienzos del macrismo son sesentones, los nacidos en los años cincuenta, los que vivieron los setenta siendo militantes, pero también indiferentes o conservadores. Todos los que, siguiendo a Laclau (2005), conforman esa gran práctica articulatoria de identidades diferenciales, de acciones distintas, pero complementarias, es el mismo pueblo pasible de demandar sus derechos, su identidad como sujeto de derecho, aunque las demandas y las creencias sean distintas. La lógica política que comporta el pueblo como dimensión discursiva y afectiva. Una generación entera cuya lógica política fue "la más fracasada de toda la historia del país". Un fracaso que no puede reducirse solo a la ingenuidad de los militantes (grupo por demás heterogéneo), a la abulia mediocre de los indiferentes o a la perversidad siniestra de la derecha "clasemediera". Se trata de una totalidad definida por la pertenencia generacional que incluye también a los que gobiernan:

> Que fuimos nosotros -no harán diferencias, hablarán de todos nosotros- los que lo llevamos a este punto. Por supuesto, la generación siguiente puede disputarnos la corona, pero creo que nos reconocerán la importancia de haber hecho camino. Y nuestra marca: la Argentina donde empezamos a vivir era tanto mejor que ésta donde vamos terminando (Caparrós, 2017, párr. 24)

Aquello que Rubinich notaba como una ausencia generacional, una incapacidad para asumir un papel determinado entre la política y la anti-política, es también aquello que hace de Caparrós en su novela el autor militante que parodió a la militancia, y también es lo que luego le permitiría culminar esa épica del fracaso en la conceptualización de una generación cuya ineptitud extiende sus efectos hasta la actualidad más inmediata. De este modo, *No velas a tus muertos* (1986) sería el primer capítulo de esa contra-epopeya social que Caparrós irá desplegando en su producción y que, si bien partió desde su propia experiencia de frustración (la militancia juvenil de los setenta), llegará a manchar a la sociedad, al "pueblo", como una totalidad. El fracaso no ya de uno u otro proyecto ideológico, sino la caída de toda una generación en el error.

En el contexto de una generación literaria que, en una suerte de retorno al cosmopolitismo borgeano, defiende el exotismo, el universalismo, la parodia, la exploración de los géneros bajos, el antirrealismo y una huida de aquella "ilusión mimética" que había campeado libre y progresivamente en la literatura comprometida entre los años cincuenta y setenta, y en un contexto donde esta misma generación fue acusada de despolitización, evasión y frivolidad extranjerizante, resulta significativo que uno de los autores cardinales del grupo haya escrito, aunque fuera años antes de la conformación de *Babel*, una novela de base realista cuyo tema es la militancia juvenil durante la dictadura militar, donde se pone en escena el debate de las categorías de "pueblo" y "nación". Es claro que, tras esta, su primera novela escrita (y segunda en ser publicada), el interés de Caparrós se orientó más declaradamente hacia lo que podríamos llamar los "valores babélicos", pero no por ello debe considerarse que *No velas a tus muertos* (1986) sea una novela desconectada de tales valores. En cierto sentido, podría decirse que, aunque todavía no los encarna, los anticipa. No será casual que en el marco de una revista y un grupo donde se rechaza la confección "tradicional" de una "literatura política", la novela de Caparrós sobre la militancia exteriorice una visión pesimista y denunciatoria de las imposturas, errores y frustraciones de esa idealista juventud populista (esta misma visión se percibe en la entrada "Setentismo" dentro de su libro titulado *Argentinismos*).

Esto no impedirá que años más tarde, Caparrós historice la memoria de la militancia de los años sesenta y setenta en los tres volúmenes de *La voluntad*, escritos en co-autoría con Eduardo Anguita. Sin embargo, esta obra conjunta tuvo un sentido cuando fue publicada, a fines de los noventa, que se demuestra distinto al ser releída tras los tiempos del kirchnerismo, especialmente si tenemos en cuenta que, en la polarización ideológica surgida en los últimos años, Caparrós y Anguita quedaron posicionados en veredas opuestas o, en todo caso, en visiones discontinuas. Como nota Horacio Bilbao (2013), en una entrevista a los autores en la que se reflexiona al respecto de esta relectura de *La voluntad* en tiempos kirchneristas, los prólogos de Caparrós y Anguita tienen connotaciones diferentes actualmente, aunque a fines de los noventa esa diferencia no fuera tan obvia. Caparrós declara, por ejemplo, su desacuerdo con la identificación entre setentismo y kirchnerismo:

> Yo estoy bastante en contra de la idea de que existe una generación de los setenta constituida como tal. En principio hubo muchos muertos, muchas bajas. Además, era un conjunto de gente muy heterogénea, unida por un objetivo, que cuarenta años después, se refleja en vidas que siguieron caminos muy diferentes. Porque aquello que los reunió, aquéllas formas de militancia, dejaron de funcionar. Algunos buscaron otra forma de militancia, otros ninguna. Es gente muy diversa. Y el hecho de que algunos que estuvieron allí ahora hagan tal o cual cosa, no habilita a decir que la generación del setenta hace tal o cual cosa. Por ejemplo, cuando dicen que la generación del 70 está ahora gobernando. En el gobierno menemista también hubo mucha gente de esta generación. Lo que pasa es que no había un discurso de reivindicación de eso. El tema no es la generación, si no qué discurso lleva adelante cada proyecto político. El kirchnerismo, entre otras cosas, dice: "nosotros somos los herederos de aquello". Eso está en discusión. Ellos dicen que sí, yo creo que no. Otros tendrán dudas (citado en Bilbao, 2013, p. 11)

Sin embargo, al leer *No velas a tus muertos* (1986), esa perspectiva crítica, desencantada incluso, en torno a la militancia setentista ya se percibía claramente en el pensamiento de Caparrós. No será casual que, con este antecedente, cuando se conforme el grupo de *Babel*, concentrado en la parodia y el exotismo, la crítica perciba una literatura de evasión, estratégicamente relacionada con los intereses de la academia para obtener posiciones centrales en el campo literario, y que, incluso, al decir de Elsa Drucaroff, este experimentalismo no sea sino el triunfo de la ideología liberal y anti-política de la dictadura, y una antesala del menemismo: desde este punto de vista, *No velas a tus muertos* (1986), leída

como preámbulo a las estéticas que confluyeron en *Babel*, sería el emblema de un "dandismo de izquierda" (como fue rotulado por cierta crítica) que, bajo el pretexto de un agotamiento de las formas realistas y comprometidas de la novela de los años sesenta y setenta, encontraría en el antirrealismo el subterfugio ideal para justificar una asepsia ideológica, un cinismo intelectualista y un ludicismo hiperliterario.

Notas

1. Se refiere a la película *Who Frame Roger Rabbit?* (1988), de Robert Zemeckis (y estrenada en nuestro país como *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*). En el film aparecen dibujos animados que interactúan con actores de carne y hueso.
2. Dalmaroni relaciona este antipopulismo con la herencia que *Babel* asumió con respecto a la revista *Literal*. La revista de Caparrós continuaría el legado de la revista de Germán García y Luis Gusmán al representar una de "las últimas batallas de las neovanguardias literarias argentinas de fines del siglo XX" (2004, p. 39) contra las banalizaciones del populismo literario y del mercado internacionalizante del *Boom* latinoamericano. No en vano Lamborghini, el caballito de batalla de *Literal*, fue un autor-emblema para la concepción babélica del canon literario.
3. En su estudio sobre esta "generación ausente", María Virginia Castro nota cómo algunos babélicos, como Alan Pauls o Matilde Sánchez, ya en el siglo XXI, problematizan claramente esa pertenencia a una generación que quedó a medio camino, indecisa, entre la generación militante de los setenta y la despolitizada de los ochenta (2015, pp. 86-87). En ese sentido, cita a Pauls cuando, al presentar una de las novelas que componen su trilogía sobre los años setenta, afirma: "Me sentía incómodo. No era un setentista golpeado por la historia y odiaba la fiesta de los ochenta: quedé a mitad de camino en el momento en que empezaba a publicar" (en Capelli y Coelho, 2010, p. 27).
4. En cierto sentido, si *No velas a tus muertos* fue, como dice Fogwill, un *best seller* fallido, la fórmula de Caparrós para lograrlo con una obra sobre la militancia de los setenta sí fue convertida en un éxito de ventas con *La voluntad*. Hugo Vezzetti (2003) y María Virginia Castro (2012) analizan específicamente las estrategias que condujeron a este éxito de ventas (entre las cuales no es menor la banalización ideológica), vistas las cuales se podría inferir que quizás algunas de tales estrategias estuvieran, como estima Fogwill, en el plan original de Caparrós a la hora de escribir *No velas a tus muertos*.
5. De hecho, María Virginia Castro define a la novela como un texto que intenta legitimarse a sí mismo como *non fiction* y/o autoficción (2009, p. 5).
6. Podría aclararse, siguiendo a Idelber Avelar (2000, pp. 73-74), que, tras el golpe militar, la literatura argentina pareció seguir el camino del antirrealismo (lo que Fernando Reati [1992] denomina "representar lo irrepresentable"). Pero antes del golpe todavía hay textos que inscribían la puesta en escena de lo político a través del realismo y la referencia literal, como sucede con el malogrado *Libro de Manuel* (1975) de Cortázar, cuyos personajes, militantes exiliados en París y entregados a actividades sin sentido político, podrían percibirse como contracaras de los que aparecerán en la novela de Caparrós.
7. "No sé si escribiría mi autobiografía como tal. Supongo que llevo muchos años escribiéndola y preferiría no redundar. Pero quién sabe. Y en cuanto al género, me interesa particularmente esta corriente latinoamericana que suelo llamar "los naufraguitos". Son escritores más o menos jóvenes, varios muy buenos, que escriben "autoficciones" más basadas en las zozobras de sus padres que en las suyas propias. Por eso naufraguitos: no cuentan su naufragio sino el de sus mayores. Digo, gente como Guadalupe Nettel, Alejandro Zambra, Félix Bruzzone. Y su santo patrón, Alan Pauls" (en Mavrakis, 2013, párr. 12).
8. Puede plantearse la excepción de *El agua electrizada* (1990) de C. E. Feiling. Aunque se trata de una novela que se inscribe en las coordenadas rigurosas del policial negro, está transida por claves políticas que revisitan aspectos inquietantes del pasado reciente. En este aspecto puede leerse en tándem con el *noir* practicado por Caparrós en *El tercer cuerpo* (1990).
9. Castro cita a Santiago Garaño y a Werner Pertot, *La otra juvenilia. Militancia y represión en el Colegio Nacional de Buenos Aires (1971-1986)*, para indicar el origen histórico del "Pato" ficcionalizado por

Caparrós, originalmente un militante de la UES llamado Benjamín Isaac Dricas, alias "El Pato Fellini" (cfr. Castro, 2015, p. 168).

10. En esta primera novela, la experimentación formal de Caparrós todavía está lejos del distanciamiento metaliterario de carácter brechtiano que Pablo Castro percibe en toda su poética (2010, p. 263) y que comienza claramente en *Ansay*.

11. Frase que, teniendo en cuenta que fue escrita exclusivamente para la contratapa de la publicación, ya en 1986, puede leerse también como una referencia amarga al período histórico reconstruido en esta ficción y al informe *Nunca más*, publicado en 1984 y, según Caparrós, uno de los grandes libros sobre la dictadura junto a *Respiración artificial* y *Los pichiciegos*.

12. Bien podrían haber reeditado "Funes el memorioso", relato donde Borges, casi en un manifiesto de antirrealismo, critica alegóricamente, en la figura alienada de Funes, el realismo literario: la ambición de registrarlo todo impide pensar.

13. Entrevista de la Audiovideoteca de Buenos Aires: https://www.youtube.com/watch?v=AoH1n9FLQh0

14. La letra dice en realidad "a llevar mis sueños al justo lugar".

Bibliografía

Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Bilbao, H. (19 de julio del 2011). Martín Caparrós: creer es la forma más fácil de no cuestionar. *Ñ. Revista de cultura*. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/ideas/politica-economia/Argentinismos-Caparros_0_r1PhdJavXe.html

Bilbao, H. (10 de abril del 2013). Dos voces que cuentan dos relatos de los 70. *Ñ. Revista de Cultura,* 10-11.

Caparrós, M. (1986 [2005]). *No velas a tus muertos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Caparros, M. (1989). Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel*, (10), 43-45.

Caparrós, M. (30 de mayo del 2017). La culpa es de nuestra generación. *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/politica/culpa-generacion_0_HkdOtGi-Z.html

Capelli, M. y Coelho, O. (2010). Corte y confección (entrevista a Alan Pauls). *Los Inrockuptibles*, (44), 23-27.

Castro, P. (2010). Martín Caparrós. En R. Carbone y M. Croce (Eds.). *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (siglo XX). Tomo I: A-G*. (pp. 263-265). Buenos Aires: El 8vo. Loco Ediciones.

Castro, M. V. (2009). ¿Posmodernos? ¿Apolíticos? "Grupo Shangai": Nuevas narrativas sobre la última dictadura militar. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3526/ev.3526.pdf

Castro, M. V. (2012). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*, de Eduardo Anguita y Martín Caparrós: ¿un libro escrito para vender? *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Universidad Nacional de Mar del Plata. Recuperado de http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso

Castro, M. V. (2015). *La producción novelística de la 'generación ausente' en el contexto de las memorias del pasado reciente argentino (1973-1983)*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Buenos Aires/Santiago de Chile: Melusina Editorial/RIL Editores.

De Certeau, M.; Revel J. y Julia, D. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Delgado, V. (1996). Babel, revista de libros de los '80. Una relectura. *Orbis Teritus* (I, 2/3), 275-302.

Duizeide, J. B. (28 de julio de 2017). De Shanghai a Buenos Aires. *El Furgón*. Recuperado de http://elfurgon.com.ar/2017/07/28/shanghai-buenos-aires/

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Politica, relatos y jovenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emece

Feiling, C. E. (1991). El culto de San Cayetano. *Babel*, (22), 7.

Gianera, P. (15 de marzo del 2008). Nadie escribía como yo. *La Nación*. Recuperado de http://www.lanacion.com.ar/994693-nadie-escribia-como-yo

Gramuglio, M. T. (1990). Genealogía de lo nuevo. *Punto de vista*. (39), 5-10.

Heredia, P. (1997). Narrar la escritura: los discursos de lo Real. Un recorrido cronológico por principios de los 80. *TRAMAS, para leer la literatura argentina*, 2 (6), 45-55.

Kohan, M. (2005). Más acá del bien y del mal. La novela hoy. *Punto de vista*, (83), 7-12.

Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mavrakis, N. (21 de octubre de 2013). 12 respuestas de Martín Caparrós. *Revistapaco*. Recuperado de https://revistapaco.com/2013/10/21/12-respuestas-de-martin-caparros/

Molina, D. (2010). Babélicos *versus* planetarios. Puro grupo. En D. Viñas (Dir.), R. Carbone y A. Ojeda (Comps.). *Literatura argentina siglo XX. De Alfonsín al menemato (1983 - 2001)*. (pp. 205-213) Buenos Aires: Paradiso - Fundación Crónica General.

Pazos, S. (1993). ¿Cuánto vale tu silencio? *Con V de Vian*. (10).

Peller, D. (2006). Escritores de una década: Josefina Ludmer y Osvaldo Lamborghini en *Babel* a fines de los 80. *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 14/15 (17), 97-109.

Perfil. (12 de agosto de 2011). Martín Caparrós [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AoH1n9FLQh0

Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria, no 8 – Universidad del Litoral.

Piglia, R. (2015). *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer.* Barcelona: Anagrama.

Punte, M. J. (2008). La literatura y el peronismo, ese oscuro objeto del deseo. *Itinerarios*. 7, 131-148.

Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.

Rubinich, L. (1985). Retrato de una generación ausente. *Punto de vista*. (23), 44-46.

Saítta, S. (2005). Un mapa 'casi' literario: crítica literaria y crítica cultural en *V de Vian* (1990-2001). *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, (4), 287-298.

Sassi, H. (18 de junio del 2006). A pesar de *"Shanghai"*, a pesar de *Babel*. *Pensamiento de los confines*, (18), 205-212.

Torres Roggero, J. (2002). *Elogio del pensamiento plebeyo. Geotextos: el pueblo como sujeto cultural en la literatura argentina*. Córdoba: Silabario.

Vezzetti, H. (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Zeiger, C. (1988). Los que nacieron sin proyecto. *El Periodista*, (218), 40-43.