

Rotaciones

ALGUNAS COORDENADAS (MÁS) SOBRE NARRATIVA ARGENTINA DEL PRESENTE

por Miriam Chiani*

INTRODUCCIÓN. SOBRE NARRATIVA DE LA ÚLTIMA DÉCADA

Ante el panorama abierto por la narrativa argentina de fines de los '90 y principios del 2000, Sylvia Saïtta (2002) advertía sobre la dificultad de identificar una tendencia preponderante y definida, una línea hegemónica o grupos de pertenencia. Reposicionaba entonces a los escritores según su relación con el mercado porque ya veía difícil ubicarlos en base a un diálogo particular con la tradición, en cuyo centro estaba Borges. De un lado los que acogían los imperativos del mercado y los medios masivos; del otro, los que los rechazaban. De un lado el éxito y la visibilidad a través de fórmulas gastadas, temas escandalosos, géneros de moda —como la novela histórica escrita por mujeres—, efectismo y entretenimiento; del otro, una literatura “que circula de un modo casi secreto”: libros poco reseñados o publicados en pequeñas editoriales alternativas en los que hay preocupación por el lenguaje, desconfianza en la representación realista, reflexión sobre la propia escritura, socavamiento de convenciones genéricas, nuevas versiones de la historia nacional y recuperaciones de Puig, Saer y J. L. Ortiz. En este segundo sector se rescataban textos de Juan José Becerra, Gustavo Ferreyra, Marcos Herrera, Esteban López Brusa, Leopoldo Brizuela, Martín Kohan, Carlos Gamerrro, Paula Varsavsky, Alejandro López y Sergio Delgado. Las observaciones de Saïtta corrían paralelas a los debates sobre el realismo que en algunos casos incluían también alusiones a la identificación/resolución realista/estética del mercado.¹

Otros ciclos de debates se superponen durante la primera década del 2000: como en el caso de Saïtta, en algunas intervenciones hay clasificaciones y/o polarizaciones y observaciones sobre tendencias, o estéticas, mezcladas con reflexiones y discusiones sobre el valor literario. El libro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* (2004) desata una polémica en la que participan Guillermo Martínez (2005) y Martín Kohan (2005a, 2005b) con una estela de intervenciones posteriores en la revista *Ñ* y otras (Berlanga, Quintín, etc.). Con “literatura de izquierda”, Tabarovsky defiende una literatura de vanguardia, de ruptura, o antiargumentativa, cuyo objetivo principal es “perforar el lenguaje”, la cual ve representada en Arlt, Puig, Fogwill, Lamborghini, Libertella, Sánchez, Aira, los escritores nucleados en la revista *Babel* y sus descendientes (Guebel, Nielsen, Becerra, Piro, Chejfec, Eckhardt, Bizzio, Kohan, Bianchi, Alemian, Taborda). Reniega de los “conservadores” como Castillo o Hecker, de “los mediáticos”, por ser en los '90 “la cara visible del nuevo mercado

* Miriam Chiani es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la UNLP, donde trabaja como Profesora de Teoría literaria. Es Directora del Centro de Teoría y Crítica literaria que integra el IDIHCS (Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales UNLP/CONICET), y Miembro del Comité académico de la carrera de especialización de enseñanza de español como lengua segunda y extranjera (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). La mayor parte de sus publicaciones son sobre problemas de teoría literaria y sobre narrativa argentina contemporánea. Dirige la colección “Colectivo crítico”. Sus últimas publicaciones son los libros *Cuadernos de Teoría y Poéticas trans*, volúmenes en colaboración de los que es directora.

¹ Los llamados “babélicos” (Pauls, Guebel, Bizzio, Chitarroni, Chejfec, Caparrós, Cohen), con las banderas de Fogwill, Aira, Lamborghini, Saer, Copi, niegan para la ficción la gran misión nacional o la identificación con los valores políticos y atacan el canon instalado de los realistas comprometidos, la literatura más ligada a la “narración clásica” y a la colección “Biblioteca del Sur” de Editorial Planeta, representada por Soriano, Galeano, Dal Masetto, Martínez, Saccomano, Forn, Figueras y Fresán. Para los “babélicos” el realismo de tipo mercantilista incluye también a los textos vinculados al realismo sucio americano, y a toda literatura no forjada en la experimentación, las teorías literarias, lo metaficcional y el exotismo, la desconfianza ante los grandes temas y las totalidades, el trabajo sobre el fragmento y la digresión, la autosuficiencia y la manipulación de los géneros. Los debates sobre el realismo en los años siguientes se trasladan al campo de la crítica, con numerosas intervenciones; entre ellas, se destacan, el número 2 de la revista *milpalabras* con diferentes trabajos sobre el realismo (2001), el análisis del campo literario de la posdictadura realizado por Diego (2001), la publicación de *El Imperio realista*, coordinado por Gramuglio para la *Historia crítica de la literatura argentina* (2002), la lectura crítica que de este último hace Dalmaroni (2002), el intercambio producido en las Jornadas “Realismos” que tuvieron lugar en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (diciembre de 2005), algunas de cuyas ponencias fueron luego publicadas en el *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, y la compilación *Cuadernos del Seminario 2: Realismos, cuestiones críticas* realizada por Contreras (2013).

literario” (Forn, Civale, Fresán), y de “los jóvenes serios” —Martínez, Birmajer, Brizuela, de Santis, Garcés, Paszkowski— quienes representan “una vuelta a la literatura entendida como *belles lettres* [...] a la literatura de ideas [que] excluye la paradoja, el *non sense*, lo inacabado, los contactos subterráneos” (Tabarovsky 2004: 33). En “Prosa de Estado y estados de la prosa”, Marcelo Cohen ensaya también una clasificación para dar un panorama de la narrativa contemporánea argentina. La “hiperliteratura”, donde en forma indirecta se incluye, que, sin resignar concordancias, ni la entereza de la sintaxis, exacerba la escritura con tropos, relativas, cláusulas prolongadas, digresiones. La “infraliteratura”, una literatura intencionalmente mal escrita, antiartística, que al lacerar la frase y trabajar con el estereotipo, el habla, los modos de interlocución de colectivos sociales marginados o sectarios, puede perder individualidad y dar la sensación de “compartir involuntariamente el asco por la palabra adecuada, y hasta el desconocimiento de las normas que se infringen, en que se deleitan el periodismo caradura, las telenovelas y las tertulias radiofónicas” (Cohen 2006: 4). Entre ambas posturas, sitúa la paraliteratura que todo reduce a contenido. Si bien Cohen despliega posibilidades de frescura y peligros tanto para la primera línea como para la segunda, el error en el que pueden caer los narradores hiperliterarios (Becerra, Kohan, Gamarro, Consiglio) se percibe como un mal menor, comparado con el de los infraliterarios (Cucurto, López, Casas). Cohen celebra, tal como Tabarovsky, novelas de Guebel, Bizzio o Fogwil, pero desplaza la negatividad de la disciplina argumental —del sentido claro, la vuelta a la narración tradicional con introducción, nudo y desenlace, que, entre otras cosas, ataca Tabarovsky— para avanzar en la negatividad de los que, en contra de las *belles lettres*, pueden caer en el estereotipo y perder individualidad, así como pone en cuestión la destrucción total de ciertas armas narrativas legadas por la tradición: “¿Henry James, Virginia Woolf, Borges también son virus a eliminar?” (Cohen 2006: 2). A este contexto de discusiones pueden conectarse las intervenciones de Fabián Casas (2007) —donde el libro de Tabarovsky se reduce a “un chiste” y la clasificación de Cohen se define como un “paneo metafísico” que refleja una mirada de talante divino y policíaco sobre la literatura—; los planteos de Beatriz Sarlo (2005a, 2006) sobre algunas tendencias de la narrativa de los últimos años (López, Aira, Cucurto, Paula, Link) que, según los casos, no dejan de señalar, tras el reconocimiento de un giro documental del arte, una especie de devaluación de lo literario;² el dossier coordinado por Sandra Contreras sobre “Narrativa argentina del presente” (2007), publicado en el número 5 de esta misma revista, que ofrece una amplia gama de intervenciones que abarca tanto la mirada del escritor como la del crítico y editor y que, proyecto editorial mediante, resulta un antecedente ineludible del presente dossier;³ y, finalmente, las propuestas posteriores de Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), quien discute las posiciones intelectualistas/librescas de los narradores asociados a *Babel* y las desvalorizaciones de críticos como Viñas, Saïta y Sarlo sobre ciertas zonas de la narrativa del ‘90 y lo que va del siglo XXI.⁴

² Lo literario, definido, según su opinión, todavía por un criterio formalista o en términos de composición que debe mostrar un desvío entre narración y discurso que la presenta. En una postura muy semejante a la de Cohen, el problema para Sarlo es lo que llama “estilo plano o de cinta grabada”, donde no hay elaboración compositiva o distancia mínima de registro entre el discurso narrativo y los lenguajes sociales que incorpora. Graciela Speranza se acercaba también a Sarlo: “Nuestras ficciones, es cierto, más proclives durante décadas a manifestar un ‘refinado desprecio por la realidad’, parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat, aquilatado en el protagonismo de lumpenes o individualidades sobresalientes del barrio bajo. Con renovado espíritu etnográfico, el escritor se documenta y deja que el lenguaje se desvanezca en beneficio de una certeza de realidad. Cuesta, con todo, detectar las astucias de un nuevo atajo hacia lo real. Se entrevisté más bien una vuelta atrás...” (Speranza 2006: 22).

³ De ahí que nuestro título incorpore el adverbio “más” entre paréntesis, procurando ampliar los objetos de aquellas intervenciones. El dossier coordinado por Contreras incluía tanto textos de críticos como de escritores y de editores, a la vez que incorporaba un diálogo entre varios autores coordinado por Ariel Schettini. Además de este último, los nombres que contiene el dossier son: César Aira, Adriana Astutti, Nora Avaro, Sergio Bizzio, Mariana Catalin, Luciano Cescut, Sandra Contreras, Sergio Chefec, Luis Chitarro, Miguel Dalmaroni, Leonora Djament, Nora Domínguez, Florencia Garramuño, Alberto Giordano. Cfr. Contreras, Sandra et al. “Narrativa argentina del presente”, en: *Katatay*, año III, núm. 5, 2007, pp. 6-63.

⁴ Elsa Drucaroff critica a los escritores que, según su opinión, se valieron del apoyo de ciertos sectores establecidos de la crítica, en particular trata el caso del “Grupo Shangai” de la revista *Babel*. Afirma que estos “escribían una literatura tan dirigida a agradar a los protagonistas del juego que esta permaneció en muchos casos a la sombra de esos críticos, impulsada sobre todo por sus elogios, sin capacidad de generar demasiado entusiasmo y conquistar lectores ‘comunes’, lo que no significa lectores incultos o pocos refinados, sino simplemente ajenos a la especialización académica” (2011: 68-69). Con el apadrinamiento de Sarlo y a la sombra de Aira, estos jóvenes escritores, a fines de los ‘80, establecen los principios que, según su parecer, deben preceder a la buena literatura y se hacen un lugar a partir de desacreditar la literatura más clásica, narrativista, realista y popular.

Vinculada a la anterior otra polémica fue suscitada por la circulación de “Literaturas postautónomas” de Josefina Ludmer (2006, 2007). Allí ciertas textualidades —Ludmer piensa en textos de Aira, Facioluce, Link o Di Nucci— se consideran como puras fábricas de presente que integran la maquinaria de la “imaginación pública” (lo que circula en los medios en sentido amplio como trabajo social, anónimo y colectivo) y que, al exceder las oposiciones literario/no literario, ficción/no ficción, representan el fin del ciclo de la autonomía literaria. Las literaturas postautónomas, según Ludmer, se basan en la asimilación de la realidad —pensada desde los medios que la constituyen— con la ficción y de lo cultural/literario con lo económico; no tienen espesor metafórico y ponen en jaque o invalidan el problema del valor literario.⁵ Por su parte Reinaldo Ladagga (2006) hablará de “nuevas ecologías culturales” ante la proliferación de iniciativas artísticas destinadas a facilitar la participación de grandes grupos de personas muy diversas, en proyectos donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. Reconoce también en cierta narrativa reciente (Aira, Bellatin, Noll) la aspiración a la condición del arte contemporáneo: “Aquella propensión entre artistas a consagrar sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, que se presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieran de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso” (2007: 167). La asimilación de la narrativa a la situación del arte contemporáneo implica, según Laddaga, aspiración de la escritura a la “instantánea”, a lo “mutante”, a la “inducción de un trance”, a la “improvisación”.

La oposición entre escritores próximos o no al mercado de Saïtta se toca o coincide, aunque con matices, con las otras clasificaciones posteriores (Tabarovsky, Cohen): escritores de espaldas al mercado/ vanguardistas/ hiperliterarios frente a próximos al mercado/ conservadores/ mediáticos/ jóvenes serios/ infraliterarios o paraliterarios. Es decir, todas esas variantes podrían reducirse a tres opciones: los escritores que, más, menos, hacen de la literatura una exploración con la materia del lenguaje —aunque puedan incluir otros intereses—; los que privilegian desarrollar una historia y los que contaminan en exceso, sin distancia, la escritura con jergas o discursos comunes. Los planteos de Ludmer y de Laddaga saltan a otro plano, hablan de escrituras que sortean límites y dan cuenta de una mutación de orden mayor que afecta el *status* de autonomía, los parámetros que definieron el arte moderno, y establece nuevas condiciones de producción, de circulación y de lectura. Y es justamente porque desplazan la cuestión del valor, que el tema se reinstala y sigue discutiéndose.⁶ Por la misma época surgen también algunas conclusiones críticas sobre cambios observables en la narrativa argentina a partir de los '90: el desplazamiento del interés desde la historia y la interpretación sobre el pasado reciente, característico de los años '80, hacia el presente (Sarlo 2006), pero a través de modos de representación alejados de los procedimientos realistas (Saïtta 2006), hipótesis del *fantasy* o tipos sesgados o laterales de la ciencia ficción contemporánea (Berg 2009); así como también, el giro subjetivo, autobiográfico, autoficcional (Sarlo 2005b, Catelli 2007, Giordano 2008, Amícola 2012).

⁵ Ludmer adjudica un carácter doble a esa masa global de la que formaría parte la literatura: tanto un poder disciplinador, controlador, como creativo: la posibilidad de generar crítica y otras formas de vida colectiva.

⁶ En el número 18 de *Otra parte* una entrevista a Ludmer, realizada por Diego Peller, reabre la discusión sobre la postautonomía y el valor. En general esta revista no renuncia al juicio estético, para lo cual reivindica la confrontación de lo emergente con el archivo de la memoria cultural. La revista ha tenido en cuenta estos problemas con comentarios, entrevistas o artículos en los que se discute sobre la definición del arte, la categoría de lo nuevo, la estética relacional. Otro ejemplo es el *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de la Universidad Nacional de Rosario (2010) con un Dossier dedicado a *Cuestiones de valor*, en el que Sandra Contreras interpreta la intervención de Ludmer como un resorte, tardío para el ámbito latinoamericano, de planteos ya presentes en el debate sobre el posmodernismo (Jameson, Baudrillard). Distintos textos, además, en los últimos años reflexionan sobre intercambios artísticos, sobre los límites de lo literario, la inconsistencia de la noción de campo literario, la condición postautónoma del arte, el problema del valor y el juicio estético, etc. (Cfr. Kozac 2006, Bourriaud 2007, García Canclini 2010, Contreras 2010, Giordano 2010, Dalmaroni 2010, entre otros).

Las polémicas sobre buena/mala escritura, las propuestas sobre la caída de los regímenes definitorios de un campo literario y los pronósticos sobre las direcciones que cobra la literatura argentina, acompañan el surgimiento de una producción narrativa que comenzaba a hacerse visible a través de antologías donde se acuñaba la expresión “nueva narrativa argentina”, la de los autores nacidos a fines del ‘60 y durante los ‘70. Dejando de lado el ensayo de Elsa Drucaroff que es muy posterior (2011), los críticos o escritores que intervienen antes en los debates citados no se refieren directa y explícitamente —a excepción de algún nombre en particular— a esta nueva narrativa argentina en su conjunto; sin embargo, están dando cuenta, ya con una postura negativa, ya con una más neutra, de una serie de cambios y de problemas, surgidos desde principios del 2000, que se materializarán y agudizarán con su emergencia.

La joven guardia, nueva narrativa argentina, aparecida en la editorial Norma, en el año 2005, fue la primera de esas antologías. Compilada por Maximiliano Tomás y prologada por Abelardo Castillo la publicación agrupaba escritores nacidos a partir de 1970 y con una obra publicada o en proceso de publicación en cualquier editorial.⁷ Según Tomás, con la antología se pretendía responder a la dificultad que enfrentaban los autores jóvenes para publicar sus textos de ficción y favorecer los contactos de los escritores con el público; pero fundamentalmente el objetivo era armar un libro que se interrogara acerca de la existencia de una nueva generación literaria y que pudiera vincular entre sí a escritores que, en gran parte, desconocían lo que estaban produciendo sus contemporáneos. De hecho *La joven guardia, nueva narrativa argentina*, uno de los primeros textos, leído, discutido y criticado en Internet, generó encuentros de lecturas interprovinciales y proyectos editoriales en común.

Desde entonces se han sucedido una serie de compilaciones que integran escritores aun más jóvenes y en algunos casos reúnen textos escritos por mujeres o por criterios temáticos: *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (Norma, 2006), realizada por Florencia Abbate, con cuentos distribuidos en cinco capítulos (Insania, Entre sueños turbios, Desde otro lugar, PolitikPornoshop, Derivas); *En celo* (Mondadori, 2007), la selección de Diego Grillo Truba que contiene relatos dedicados exclusivamente al sexo⁸; *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*, compilada por Juan Terranova (Entropía, 2007); *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*, con cuentos reunidos por Jimena y Matías Néspolo (Adriana Hidalgo, 2009); *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas*, edición de Francisco Garamona (La Calabaza del Diablo, 2010); *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*, realizada por Elsa Drucaroff (Interzona, 2012).

Muchos de estos narradores obtuvieron reconocimiento y sus libros empezaron a ser editados de manera sostenida; publicaron sus novelas en otros sellos y han tenido incluso resonancia sobre todo en España y en Latinoamérica, especialmente en Brasil. Durante estos últimos años la literatura argentina se destaca, frente a otras producciones del continente, por conseguir el apoyo de la crítica y del mundo editorial extranjero.⁹ Después de la crisis económica y política de los primeros años de la década del 2000, contra toda presunción, es notable la cantidad de nuevos libros que se publican en nuestro país.

⁷ Los autores que participan de esta primera edición de la antología son: Florencia Abbate, Gisela Antonuccio, Hernán Arias, Gabriela Bejerman, Oliverio Coelho, Washington Cucurto, Romina Doval, Mariana Enríquez, Federico Falco, Gonzalo Garcés, Diego Grillo Trubba, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Maximiliano Matayoshi, Alejandro Parisi, Patricio Pron, Samanta Schweblin, Juan Terranova, Pablo Toledo y Gabriel Vommaro. En 2008 salió una reedición del libro que, además de incluir a los veinte primeros, añadió los nombres de Félix Bruzzone, Iosi Havilio y Andrés Neuman.

⁸ Esta propuesta fue sucedida por *In fraganti* (2007), *Uno a uno* (2008), *De puntín* (2008) y *Un grito de corazón* (2009), que se anuncian con el subtítulo *Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales, los '90, fútbol y el peronismo*, respectivamente.

⁹ Gonzalo Garcés y Pedro Mairal fueron elegidos como los representantes más destacados de la nueva literatura argentina en el encuentro Bogotá 39, que reunió en Colombia (2007) a los treinta y nueve escritores de ficción menores de treinta y nueve años más relevantes de América Latina. Uno de los más jóvenes, Maximiliano Matayoshi (Buenos Aires, 1979), ganó con su primera novela *Gaijin* (2003) el Primer Premio de Novela UNAM-Alfaguara. Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), nacionalizado español, ha quedado finalista en dos ocasiones del Premio Herralde de Novela y obtuvo el Premio Alfaguara de Novela 2008 con *El viajero del siglo*. Samanta Schweblin fue galardonada con el Premio Casa de las Américas 2008 por su libro de cuentos *Pájaros en la boca*. Los textos de dieciséis autores latinoamericanos fueron publicados en el número especial de la revista literaria británica *Granta* titulado “Los mejores narradores jóvenes en español”, antología que también incluye a seis escritores españoles. De los veintidós escritores seleccionados, se destaca la presencia de ocho argentinos: Oliverio Coelho, Federico Falco, Matías Néspolo, Andrés Neuman, Pola Oloixarac, Patricio Pron, Lucía Puenzo y Samanta Schweblin.

El surgimiento y las características del desarrollo de la llamada nueva narrativa se vinculan al crecimiento paulatino de numerosas editoriales pequeñas e independientes, tras la retirada de los sellos de capital extranjero que habían perdido su interés en la literatura argentina por la devaluación de la moneda local. Interzona, El Cuenco de Plata, Mansalva, Entropía, Libros del Tamarisco, Clase Turista, Funesiana, Eterna Cadencia, Tantalia, Pánico el pánico y otras menos recientes como Adriana Hidalgo, Simurg, Libros del Zorzal, Santiago Arcos, Bajo la Luna Nueva y Beatriz Viterbo Editora se han consolidado como alternativas válidas a los sellos de las multinacionales.¹⁰ Con las nuevas editoriales han aparecido también revistas como *Lamujerdemivida*, *Mil mamuts* o *El interpretador*, entre otras, y ellas han contribuido a la conformación de un nuevo público y a la aparición de nuevos autores.¹¹ Los emprendimientos en edición de la última década —autodenominados “alternativos”, “artesanales” y en algunos casos “antimerca”—, si bien tributarios de la revitalización editorial independiente de los ‘90, deben su origen al clima político-económico que genera la crisis del modelo neoliberal.¹² Estos, con sus diferencias, no se rigen en general por criterios mercantiles, se presentan como búsquedas creativas, vanguardistas; responden a la lógica de autogestión —ya que están a cargo de escritores jóvenes que no han alcanzado la consagración— y generan eventos para presentar y difundir las ediciones, en los que la literatura se alía a otras manifestaciones artísticas: editores, escritores, cineastas, músicos o artistas visuales idean distintas performances o intervenciones. En el caso particular de las editoriales artesanales cobra preponderancia el diseño y confección externa del libro —a veces sin incorporar los rasgos de un libro tradicional (título, nombre de autor o de editorial)— y la proximidad y cercanía de las relaciones del proceso de producción: un trato personal entre autor y editor, entre autor y lector o entre lectores en el que tienden a desdibujarse los roles y se desarrollan fuertes lazos de sociabilidad (Szpilbarg). Lo destacable en estas experiencias es que parece ser el proyecto editorial, antes que el proyecto estético-literario de cada uno de los escritores, lo que logra una mayor visibilidad; y que ese proyecto logra imponerse más por sus modos de editar que por el contenido de su catálogo (Botto 2011); como si los hechos literarios fueran un efecto complementario, subsidiario, tanto de la materialidad del objeto libro como de los circuitos y las modalidades de difusión e intercambio.¹³

Otro fenómeno asociado a esta nueva narrativa es Internet, que ha penetrado y reorganizado todo el circuito de lo literario (producción, publicación, circulación, socialización, crítica): ha desplazado la literatura reducida al libro como único soporte, los diálogos o debates sostenidos en paneles, revistas y suplementos literarios, las formas tradicionales de promoción, y ha impactado también en las formas de la literatura. Páginas

¹⁰ Beatriz Viterbo (en 1990), Paradiso (en 1992), Simurg (en 1995) y Adriana Hidalgo (en 1997) son algunas de las editoriales de narrativa que aparecen en los ‘90 con fines distintos a la competitividad, propia de las multinacionales.

¹¹ *Lamujerdemivida* se edita en Buenos Aires desde mayo de 2003. Cada número presenta un dossier, cuentos inéditos de reconocidos escritores y secciones de pensamiento, cine, arte y psicoanálisis. *El interpretador*, a cargo de Juan Diego Incardona, es una revista en soporte virtual que empezó a salir en 2004. La revista, famosa por su diseño y en especial por sus ilustraciones de tapa y contratapa, está dividida en secciones (narrativa, poesía, aguafuertes, etc.) y mezcla autores reconocidos con otros sin consagrar. *Mil mamuts* sale desde 2005. Publica sólo cuentos de autores latinoamericanos vivos, respetando la diversidad de la cultura latinoamericana, es decir, en cualquier línea estética e ideológica.

¹² Eloísa Cartonera, fundada por Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna en 2003, es la pionera. Se trata de una editorial en la que escritores, artistas plásticos y cartoneros colaboran en la confección de libros artesanales, elaborados con cartón recogido de la calle y con tapas pintadas a mano, páginas fotocopiadas y tiradas de entre quinientos y mil ejemplares, que reúnen textos de escritores como César Aira, Ricardo Piglia, Enrique Lihn, Mario Bellatin, Andrés Caicedo, Arturo Carrera y otros. Tal propuesta, que trabaja con el resto, el deshecho, ha sido imitada en Perú (Sarita Cartonera), Chile (Animita), Bolivia (Mandrágora y Yerba Mala), Paraguay (Yiyi Yambo), Brasil (Dulcinéia Catadora) y México (La Cartonera). Otros casos de editoriales artesanales son Funesiana, Clase turista, Vox.

¹³ En este sentido, la nueva narrativa argentina se encauzaría en el proceso por el que había transitado antes la poesía en los ‘90 —cuando empiezan a surgir emprendimientos como Siesta, Tsé Tsé, Belleza y Felicidad—, tanto por la crisis de la industria editorial como por el apogeo del diseño como disciplina. Para Selci y Mazzoni (2006) la novedad de la producción de poesía, desde los ‘90 hasta la mitad de esta década, es, antes que los tonos o la inclusión de otros elementos en el contenido, su soporte: el objeto libro. Los autores acuñan, además, el concepto de “cualquierización” que es apto también para leer esta producción narrativa: “los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido de ser escritor se abrió, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que ‘cualquier cosa’ pudiera ser un libro”. En relación a esta idea, Selci y Mazzoni (2006) sostienen que la escritura sería una especie de agregado secundario con respecto a la publicación. Esa conversión hace, en definitiva, que siempre puedan surgir nuevas editoriales, independientemente de los escritores o de la demanda: “En cuanto la literatura actual da ese paso fundamental de invertir el modo tradicional de funcionar, comienza a reproducir permanentemente su propia posibilidad como un efecto.”

webs y blogs se han convertido en los medios más corrientes y económicos de publicar textos, obtener una repercusión casi inmediata y ejercer la crítica. Sobre este punto dice Terranova en el prólogo de *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*: “Una de nuestras principales fuentes de energía —infinita, insaciable— fueron los weblogs, ellos mismos formadores de barrios con sus plazas para sentarse a descansar, sus días de sol, sus fábricas y sus autopistas. De los escritores que se agrupan aquí, la mayoría tiene un blog personal o participa de un blog colectivo, o ambas cosas. ¿Qué significa esto? No lo sé. Pero ahí están los medios digitales habilitando el intercambio con una fuerza atronadora. El paisaje se completa con el chat y el correo electrónico, herramientas a las que la organización y factura de este libro le deben prácticamente toda su logística” (2011a: 8).¹⁴

Al margen de las grandes editoriales y de la legitimación académica, la nueva narrativa se desarrolla entonces no sólo a través de libros publicados, sino a través de proyectos editoriales autogestionados e independientes, blogs individuales y colectivos. Pero también en circuitos de acontecimientos como encuentros de escritura y lecturas en vivo, ferias de libros alternativas, presentaciones y charlas, talleres, nuevas revistas en papel y en internet.

Algunos casos de estas prácticas conectadas y compartidas son, por ejemplo, las editoriales Tantalia, Mardulce y Funesiana. La editorial Tantalia es dirigida por Florencia Abbate y Daniela Allerbon, quienes en la página web de la editorial describen el proyecto en estos términos: “el grupo editorial está compuesto por personas jóvenes que conciben la edición como centro de un proyecto que, a través de diversas vías —entre ellas el trabajo en colaboración con otros grupos culturales— apunta a consolidar un espacio vivo de intercambio entre escritores, lectores y artistas en general”. La editorial Mardulce, bajo la dirección general de Gabriela Massuh y Juan Zorraquín, y la dirección editorial de Damián Tabarovsky, publica, además, *Mardulce Magazine. Revista de ensayo y crítica cultural* y organiza los encuentros Mardulce Terraza: “mesas de debates e intercambio intelectual” sobre temas como la década transcurrida a partir del 2001, desde el punto de vista de la edición y la literatura (2011); la escena de debate actual, marcada por tensiones políticas y culturales (2012). La editorial Funesiana, originada en el 2007 a partir de una propuesta de Lucas Oliveira de la que participó también Juan Terranova, publica alrededor de cincuenta ejemplares de cada título en un formato pequeño, cosidos y encuadernados a mano y forrados con tela. A partir de ahí se organiza el catálogo, con el objetivo de editar, hacer una tirada y presentarla en un bar donde, mientras alguien hace música, se van vendiendo los libros. Los títulos publicados luego también se venden a pedido y son subidos a la página web en formato electrónico para descarga gratuita. Además, Funesiana editó una antología, *Autogol*, donde se incluyen textos de Sonia Budassi, Federico Levín, Loyds, Ignacio Molina, Natalia Moret, Paula Peyseré, Javier Quintá, Ricardo Romero, Julia Sarachu, Juan Pablo Souto y Diego Vigna.¹⁵ También se destaca la conformación de grupos de escritores y artistas, tales como “El quinteto de la muerte” en el que participan Lucas Oliveira, Facundo Gorostiza, Federico Levín, Ignacio Molina y Ricardo Romero. Este grupo ha venido desarrollando desde 2006 una serie de lecturas itinerantes en las que sus miembros compartieron producciones musicales y literarias; el libro *La fiesta de la*

¹⁴ Terranova publica también en 2011 *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*, donde reconoce como antecedente *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* de Daniel Link, y trata de individualizar los rasgos distintivos de los formatos y géneros de la web (correo electrónico, blogs, chat, facebook, twitter, comments) para observar los efectos específicos que estos imprimen sobre las formas de escritura y la lengua. En abierta oposición a los que llama “nuevos conservadores” por su indiferencia o negación con respecto a estos soportes (Pauls, Fresán, Kohan, Cohen), Terranova propone una serie de notas sobre relaciones entre internet y literatura. En este punto, aborda los textos pioneros en la incorporación de nuevas tecnologías: *La ansiedad* de Daniel Link y *Keres coger: Guan tu fak* de Alejandro López, los mismos que analiza Sarlo, y *Buena Leche-Diarios de una Joven no Tan Formal* de Lola Copacabana. Sobre ellos formula la hipótesis de que el uso de estos soportes comunicativos coincide con llevar las historias “hacia los bordes, lo informe, lo mal formado, la transgresión, el capricho, cierto costumbrismo trash que incluye la posibilidad de la decadencia y el descenso” (42). Finalmente, lee las redes sociales (facebook, twitter) dentro del corpus literario, como dos “nuevos pliegues de un barroco contemporáneo” (43).

¹⁵ Otros casos son: *Pánico el pánico*, cuyos editores son Marina Gersberg y Luciano Lutereau y su comité editorial está conformado por Ariel Idez, Matías Pailos, Pablo Farrés y Sebastián Robles; la editorial Tamarisco, un proyecto de Félix Bruzzone, Sonia Budassi, Violeta Gorodischer y Hernán Vanoli, quienes además editaron el libro *Hojas de tamarisco* y mantienen el blog <http://www.hojasdetamarisco.blogspot.com.ar>

narrativa, publicado en 2010 (Una ventana ediciones) daba cuenta de esa experiencia. Un caso similar es el grupo Alejandría (Clara Anich, Yair Magrino, Nicolás Hochman y Edgardo Scott), formado a fines de 2004 con el objetivo de crear ciclos de lectura que actualmente se desarrollan en Eterna Cadencia, pero que también ha generado otras propuestas, tales como entrevistas a los autores, performances teatrales, bandas en vivo, sorteos de libros y revistas, caricaturas de escritores célebres. Este grupo interviene en otras actividades ligadas a la difusión de la literatura, y en especial de la nueva narrativa argentina, como la publicación de varias antologías y la organización de concursos de narrativa: el Premio Alejandría de Cuento Breve en 2011, el Premio Itaú de Cuento Digital desde 2012, en el que participaron más de ochocientos relatos, de diecisiete países, y el Premio Itaú de Cuento Digital 2013. Por otra parte, también pueden agregarse los ciclos de lecturas como Carne Argentina, Los Villancicos Vrutales, Rocanpoetry, Maldita Ginebra, Los mudos, Nueva narrativa argentina, Muh, Viajera, Naranja-Verde, Besares, Los Fantásticos, Traspapelados, Casa de Letras; y las “*performances literarias*” en bares, galpones, casas ocupadas y clubes donde se realizan “*jams de escritura*” en las que los autores invitados deben escribir frente al público, en vivo y en directo, acompañados por la música de un DJ. Otro ejemplo lo constituye la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA), un colectivo de colectivos en donde participan editoriales, autores, artistas en general; y que, a partir de la organización de varias ferias por año en Buenos Aires, logró la conformación de una red de ferias itinerantes por distintos puntos del país (Chaco, Misiones, Neuquén, Rosario, La Plata, etc.).

Diferentes estudios sobre la edición en Argentina sostienen que las transformaciones detectadas en ese ámbito en los últimos años y las prácticas a ellas ligadas consolidan una alteración sustantiva en las formas de producción, circulación y consumo que suelen vincular con los planteos de Ludmer, Laddaga o Canclini sobre un proceso creciente de desautonomización: “un desborde de la institución literaria a partir de la contaminación con otras prácticas artísticas y nuevas formas de intervención en el espacio social” (Botto 2010), un “desborde de la escritura por la sociabilidad” (Vanoli 2009), un salirse de la literatura del libro para hacerse en la experiencia y la interacción (Szpilbarg). Es decir, la idea de que la literatura no ocurre solo en los textos ni entre los agentes e instituciones típicos del campo literario, porque esos agentes e instituciones ya no son tales o se han modificado.¹⁶ Estos son los desbordes que constituyen las marcas fundamentales de la nueva narrativa: antes que un “programa de escritura compartido”, lo que engloba y caracteriza a los escritores son estas redes de relaciones sociales que intervienen en la forma de publicar y en lo publicado, redes de intercambio, de labor cooperativa y colectiva. Más allá del criterio generacional que constituyó una estrategia de intervención para posicionarse y ser reconocidos, y de esta sociabilidad, no es fácil encontrar en ellos una poética común, colectiva, que los identifique, o inquietudes políticas compartidas; y no solo porque como se sabe es complicado referirse a lo que se está produciendo, descubrir allí tendencias, definir líneas, trazar mapas o identificar precedentes; o porque no hay proclamas, proyectos, programas estéticos grupales o subgrupales que se hagan públicos. El crecimiento, la diversificación y transformación de la escena editorial, internet y los distintos eventos literarios ponen de manifiesto una cierta caída de las “formaciones” a favor de la dispersión de intereses literarios individuales, en el sentido de que una explosión de diferencias estéticas, de estilos, de escrituras disímiles, parece opacar los nucleamientos de escritores en torno a principios artísticos y a revistas o publicaciones que caracterizaron momentos previos. La situación que planteaba Saítta a comienzos del 2000 se ha agudizado en forma notable en cuanto a la posibilidad de marcar tendencias hegemónicas, con lo cual parece ocioso también pretender establecer clasificaciones o polarizaciones entre grupos en este contexto. Además de que la relación de los escritores con el mercado, por las modificaciones antes señaladas, ya no es tan unidireccional como para sostenerse que la mayor visibilidad

¹⁶ Si las instituciones del campo, en el sentido clásico de Bourdieu, incluían pequeñas y medianas editoriales, medios destacados de difusión cultural, una crítica académica o cultivada, mecenazgos, salones literarios, etc., ahora instancias de la informática o de las nuevas tecnologías se agregan a los procesos culturales modificando pautas de funcionamiento tradicionales. La crítica académica no pierde su figura de autoridad pero tiene que convivir con otras voces que la red virtual escenifica.

implique una concesión de determinados valores poéticos a criterios mercantiles o que la escritura más valiosa circule por carriles ocultos.¹⁷

A pesar de esa heterogeneidad, algunos críticos —muy pocos—, periodistas, compiladores, editores y escritores han intentado, en revistas y suplementos culturales, artículos periodísticos o charlas, identificar algunos rasgos en la nueva narrativa. En general son notas breves, esbozos, encuestas, entrevistas las que, junto con los prólogos de las antologías, tampoco demasiado exhaustivos, conforman el material a partir del cual pueden extraerse algunas conclusiones parciales acerca de cómo son pensados y se piensan estos escritores: un conjunto aproximado de tendencias que, en algunos casos, demuestra la continuidad de ciertas líneas ya presentes en la literatura de los '90, la producida por autores nacidos en los '50 y '60 (críticas al realismo, recuperación de las tramas, giro subjetivo, etc.) aunque reversionadas en el contexto de una ecología digital y de estas nuevas formas de sociabilidad.

Uno de los puntos que suele aparecer en ese material es la relación con la tradición. Se reconoce, por una parte, la constitución de un canon deudor del establecido por Tabarovsky: César Aira, Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Fogwill y Héctor Libertella, junto a Juan José Saer y Ricardo Piglia, conforman la comunidad de autores más importantes de la literatura argentina contemporánea (Tomás). Pero a la vez se señala un vínculo más relajado con ella, un aplanamiento y simplificación de los linajes y líneas de parentesco (Chitarroni); una lectura vaga y parcial (Tabarovsky); el respeto por una tradición personal, hecha de la obra de un solo autor (Becerra); o directamente su negación, como por ejemplo en el manifiesto aparecido en *La erótica del relato*, firmado por Los Heraldos, donde se dice “Es cierto que del parricidio no podemos jactarnos. La dictadura nos dejó huérfanos” (2009: 10). Otro punto es el vínculo con las tecnologías de la información y la comunicación. Por un lado, los escritores son concebidos como inmigrantes digitales ocupados por una actualidad que no puede ya escindirse de las tecnologías de la información que la re/producen (Artusi) —un planteo muy próximo al que hace Ludmer— y se proclama que las herramientas digitales son capaces de resignificar y horizontalizar el valor de las palabras (Mavrakis); por otro, se plantean reparos con respecto al abuso de esas tecnologías como plataformas de lanzamiento autoral y se advierte que no son estos autores, sino los mayores, quienes han investigado modelos de producción textual adecuados a la era digital —las nuevas tecnologías como umbrales de transformación del arte (Link)—. En el sentido planteado por Link es más interesante remarcar cómo los blogs o los chats afectan esta literatura a nivel más profundo: porque promueven a veces una escritura espontánea en una lengua tan cercana a la oralidad que vuelve estas narraciones antiliterarias como ya señalaba Sarlo y luego Pron,¹⁸ o porque alientan el desarrollo de un tono confesional o íntimo, la apelación a la primera persona de un narrador/autor y de géneros como diarios, testimonios, memorias online.

¹⁷ La entrada a la publicación a través de lo que se empieza a conocer como editoriales independientes tiene que ver con motivaciones coyunturales: las grandes casas editoras se cierran ante nuevas voces; pero, a medida que estas son preponderantes, las editoriales masivas las convocan. Así como la “cualquierización” impuso por una necesidad material que aquello que se publicara tenía que ser corto (cuentos, poemas) las editoriales también adoptan como pauta la salida a las librerías con libros de cuentos y antologías de nuevos narradores. “Entre las instituciones mediadoras que posicionan y difunden conductas estéticas, ante la conformación de la nueva narrativa, el mercado es el que se muestra más dócil, pues a la inclusión de los jóvenes narradores dentro de las reseñas y artículos en los suplementos culturales de los diarios, hay que sumarle que —después de una etapa inicial y hasta de “laboratorio” en editoriales independientes— los escritores comienzan a ser publicados en las grandes editoriales” (Rivas 2012).

¹⁸ Esta cuestión es importante porque se entronca con el pronóstico que ya hacía Benjamin con respecto a las consecuencias del modo de comunicación informativo representado por la prensa que coloca al lector en potencial escritor, y que se intensifica naturalmente con el ingreso de la literatura a las nuevas tecnologías o viceversa. Es en definitiva la idea ya citada de “cualquierización” que reaparece planteada de otro modo por Sarlo cuando se refiere a la representación de la oralidad como una de las marcas del giro etnográfico: “el ingreso de nuevas tecnologías expresivas en la literatura desde las pantallas de internet, el correo electrónico, el *chat*, los mensajes de texto, los mensajes en las casillas telefónicas, no puede ser pensado bajo el régimen que permitió discutir la novela policial o la presión de la crónica periodística sobre la ficción. Lo que ahora ingresa no son los modelos genéricos de escritores considerados populares o del mercado sino los de *no escritores*. Como el largo proceso de siglos de incorporación de la oralidad plebeya, ingresa la escritura-oralidad de los que *no saben escribir...*” (Sarlo 2007: 481, cursivas en el original). Pron de manera similar apunta: “Una literatura que es publicada en blogs y en editoriales autogestionadas en la que se imponen una estética de la mezcla y la espontaneidad más absoluta derivada del uso de tecnologías como la del chat. Esta espontaneidad es esencialmente antiliteraria, en el sentido de que toda literatura requiere cierto tiempo de decantación, a la vez que el acto de lectura es por naturaleza mucho menos espontáneo que el de visión de un film o de contenidos por internet. También es antiliteraria en el sentido de que quienes la practican aspiran a que se escriba como se hable, y se hable con franqueza”.

Un tercer punto que se presenta con frecuencia es, una vez más, un ajuste de cuentas con el realismo, ajuste que viene realizándose desde los '80. Sin embargo, algunos escritores de esta nueva narrativa afirman que esta es la primera generación de la posdictadura que puede permitirse subvertir el realismo con un repertorio de recursos que remiten a la ciencia ficción o al desvío fantástico (Llorca). Carlos Godoy incluso titulaba una breve nota, donde se refiere a los nuevos desarrollos de la ciencia ficción (Luciano Lamberti, Hernán Vanoli, Julián Trokberg), "Hora de matar el realismo". Paralelamente sigue insistiéndose en que hay preocupación por documentar la realidad, bucear en sus clases sociales, en sus géneros sexuales —los escritores como etnógrafos de su tiempo, testigos de lo real (Oloixarac), lo que había apuntado también Sarlo— o un interés por la actualidad, más ligado a la moda —elegir temas que entreguen la literatura a "la picadora del *fastbook*" (Becerra). La reelaboración de los vínculos literatura/política, o el trabajo con la posmemoria es otra tendencia que se ha detectado en escritores como Félix Bruzzone, Laura Alcoba y Mariana Eva Pérez (Drucaroff). Un modo diferente de emparentar estos autores ha sido atribuirles cierta libertad respecto de los géneros (Jitrik) acentuando el alto desarrollo del género policial de ficción y no ficción (Sinay) o de reescrituras de otros géneros masivos como la *roadmovie* o el *western* (Pron). Al respecto Gabriela Cabezón Cámara (2013) habla de "una especie de gran boom de los géneros", y, además de mencionar al policial negro, destaca algunos géneros nuevos, como el de los zombies, el *pulp*, el *chicklit*, el terror. También se resalta la tendencia a desintelectualizar o desolemnizar la literatura (Mariasch) lo cual puede conectarse con el rechazo a una literatura de la literatura, de escenas autorreferenciales o metaficcionales y con otro aparente retorno o revuelta a la narración, después de la posmoderna, señalada antes por Eco en sus *Apostillas* o por Nora Catelli en nuestro ámbito. En este sentido, algunos denuncian que la literatura argentina ha despreciado la acción en favor de la retórica haciendo de la escritura su protagonista: un teatro donde se privilegia el monólogo sobre el diálogo y la vocación metafísica sobre la física de los personajes. Por el contrario, en la nueva narrativa el diálogo tendría un rol prominente para garantizar la escucha de voces del conurbano y la ciudad (Oloixarac). En la misma línea están aquellos que insisten en recuperar la potencia, que entienden perdida en nuestra literatura, de las historias y los personajes (Enríquez, Moret).¹⁹ Otros suponen que es esa oposición entre literatura sobre el lenguaje y literatura más narrativista la que se ha dejado atrás, para ganar terreno en una zona intermedia, heterónoma que incorpora discursos de las ciencias sociales, internet, etc. (Mariasch). Pero la desolemnización puede también conectarse con otro rasgo que apunta Drucaroff: cierta entonación particular, que no estaba presente, al menos como tendencia generalizada, en la narrativa anterior. Según Drucaroff, mientras la literatura previa, si bromea es con el fin serio de criticar y denunciar, o si juega es para hacer preguntas filosóficas que no son juego, la nueva narrativa se toma menos en serio (2011: 21). En ella "casi siempre se detecta una cierta distancia irónica o autoirónica acerca de lo que se está contando" (2011: 22) y el absurdo, el humor, la socarronería son algunos de sus tonos predominantes. Otro aspecto que suele observarse es la influencia minimalista norteamericana, de frase corta, tono neutro, poco adjetivo, léxico escueto, párrafo chico, sintaxis simple (Selci).²⁰

¹⁹ La antología *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* (Adriana Hidalgo, 2009), compilada por Jimena Néspolo y Matías Néspolo, se inicia con un manifiesto firmado por Los Heraldos, donde se reivindica el acto de contar historias, "esas historias incómodas que ya nadie se atreve a contar" (9). Aún reconociendo una dimensión erótica de la palabra —"las palabras se tocan", "son puro roce", "son erecciones de la lengua" (9)— se postulan en contra de la literatura concentrada fundamentalmente en el trabajo con el lenguaje o en la reflexión erudita y libresca: "estamos hartos del onanismo verbal", "los ejercicios de estilo o de vanidad nos arruinaron el oído", "nos fastidian los que llenan páginas y páginas de paseos por sus bibliotecas" (9). A este tipo de reivindicación, contesta recientemente Marcelo Cohen en la *Revista N°*: "Creo que la literatura está para cosas más complejas que sólo contar historias. No podemos competir con las series de televisión, con el cine. La literatura está para ampliar las vivencias, que el pensamiento se expanda y la imaginación pueda ser mayor y podamos sentir más. Y, además, para darnos maneras de decir que nos permitan liberarnos de un régimen del decir".

²⁰ En esta "colección" de rasgos que se encuentran dispersos en el material consultado se mantienen las entonaciones valorativas disímiles que los acompañan (la proclamación positiva, la ironía, la visión negativa), las contradicciones o los matices. Son incluso algunos de los autores representativos de esta generación, o escritores más jóvenes aun, los que adoptan una posición crítica frente a ciertas tendencias. Carolina Sborovsky, por ejemplo, reclama la recuperación de la digresión reflexiva, la criticidad, el trabajo de laboratorio con la lengua y las ideas para la literatura, que juzga como el último "arte *slow*"; Damián Selci se refiere, por su parte, a la necesidad de crear personajes nuevos, raros, extremistas o idealistas, y de acabar con el minimalismo para recobrar el modernismo.

Por último, otro de los aspectos que quisiéramos mencionar es el hecho de que, si bien hoy por hoy no podría hablarse sin más de la invisibilidad o falta de reconocimiento de la escritura producida por mujeres, la publicación de una antología de textos escritos por mujeres que aquí proponemos sigue siendo de todos modos un gesto relevante y necesario. En ese marco, la colaboración de Elsa Drucaroff en el presente dossier realiza un interesante desplazamiento del sentido otorgado a este gesto, pensado, ya no como medio de difusión que se vale del aislamiento en un corral de género, sino como espacio de interrogación crítica acerca de la existencia de marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres.

Bibliografía

- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Berg, Eduardo (2009). "Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo", *Espéculo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/relaciud.html>.
- Botto, Malena (2011). "Territorios de presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". *Actas de las 2ª Jornadas de Intercambios y Reflexiones acerca de la Investigación en Bibliotecología*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, <http://jornadabibliotecologia.fahce.unlp.edu.ar/actas-2011/bibliotecas-lectores/botto>.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Cabezón Cámara, Gabriela, Damián Tabarovsky y Hernán Vanoli (2013). "Tendencias en la literatura argentina de hoy. Mesa coordinada por Eugenia Zicavo y organizada por Fundación Typa", <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2013/28520>.
- Casas, Fabián (2007). *Ensayos Bonsai*, Buenos Aires, Emecé.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Cohen, Marcelo (2006). "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte* 8: 1-8.
- _____(2013). "La literatura no está para contar historias". Entrevista de Walter Lezcano. *Ñ Revista de cultura*, 13/09/13. www.revistaenie.clarin.com/literatura/Marcelo-Cohen-el-oido-absoluto_0...
- Contreras, Sandra (2010). "En torno de las lecturas del presente". *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Alberto Giordano (ed.), Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 135-153.
- Dalmaroni, Miguel (2002). "El imperativo y sus destiempos". *Anclajes* VI/6.
- _____(2010). "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *BazarAmericano*, <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=miguel%20dalmaroni>.
- "Dossier Narrativa joven. *Ñ. Revista de cultura*. Sábado 11 de agosto de 2012, 8-29.
- Diego, José Luis de (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- _____"Qué escriben los jóvenes". *Clarín*, 15/05/2004.
- _____"Nueva narrativa argentina: relatos de los que no se la creen". *Perfil Cultura*, 19/08/2007.
- Fernández Bravo, Álvaro y otros (2010). "Dossier: Cuestiones de valor". *Boletín/15*.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.
- _____(ed.) (2010). *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- Gramuglio, María Teresa (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 6 – El imperio realista*, Noé Jitrik (dir. gral.)-M. T.

- Gramuglio (dir. del vol.), Buenos Aires, Emecé, 15-38.
- Hax Andrés (2010). "Escritores jóvenes que vuelven a contar cuentos". *Revista Ñ*. http://www.revistaeenie.clarin.com/notas/2010/07/02/_-02204172.htm
- Kohan, Martín (2005a). "Los mejores libros se escriben sin fórmula". *Clarín*. 11 junio. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/11/u-993183.htm>
- _____(2005b). "Más acá del bien y del mal. La novela hoy". *Punto de vista* 83: 7-12.
- Kozak, Claudia (comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- _____(2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Ludmer, Josefina (2007). "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17.
- Martínez, Guillermo (2005). "Un ejercicio de esgrima". *La fórmula de la inmortalidad*, Buenos Aires, Seix Barral, 157-208.
- Mazzoni, Ana y Damián Selci (2006). "Poesía actual y cualquierización". Jorge Fondebrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Pron Patricio (2009). "La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001". patricio.pron.blogspot.com/2009/03/la-reinencion-de-lo-nuevo-la.html
- Rivas, Gabriela Leonor (2012). "Antecedentes de una literatura Nac&Pop. Nuevas representaciones: dos ejemplos en narrativa". *Avatares de la Comunicación y la Cultura* 3, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/2292/2107>.
- Saítta, Sylvia (2002). "Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina". *Revista Todavía* 2.
- Sarlo, Beatriz (2005). "¿Pornografía o fashion?". *Punto de vista* 83: 13-17.
- _____(2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____(2007). "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia (2006)". *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 471-482.
- Schweblin, Samanta, Oliverio Coelho, Juan Terranova y Pablo Toledo (2008) "La nueva narrativa argentina a través de sus protagonistas". Panel en la Feria del libro coordinado por Silvina Frieria. <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=475>
- Speranza, Graciela (2006). "Por un realismo idiota". *Otra Parte*, N° 8, otoño, 20-26.
- Szpilbarg, Daniela (2010). "La edición como artesanía". *No retornable* 7, <http://www.no-retornable.com.ar/v7/dossier/szpilbarghtml>.
- Tabarovsky, Damián (2011). *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Terranova, Juan (comp.) (2011). *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*, Buenos Aires, Entropía.
- _____(2011). *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*. Buenos Aires, Ediciones CEC.
- _____(2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires, Milena Caserola.
- Tomás, Maximiliano (2007). "Notas sobre nueva narrativa argentina" *Perfil* 15/07/2007. <http://www.perfil.com/columnistas/Notas-sobre-nueva-narrativa-argentina-20070715-0006.html>
- _____(2012). "Algunos nuevos escritores argentinos que usted no conoce (y debería conocer)". *La Nación*, 25 de octubre de 2012. <http://www.lanacion.com.ar/1520295-algunos-nuevos-escritores-argentinos-que-usted-no-conoce-y-deberia-conocer>
- Vanoli, Hernán (2010). "Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura". *Nueva Sociedad* N°230, 129-15.
- Encuesta RENÉ: Blog de la Biblioteca del centro Descartes 30/7/2012 bibliotecadelcentrodescartes.blogspot.com/.../encuesta-rene-sobre-literatura.html

ESCRIBIR EN/DESDE EL PRESENTE

por Hernán Pas*

Las contribuciones que siguen a esta breve presentación procuran indagar algunos aspectos de la narrativa argentina del presente bajo dos criterios o premisas centrales: por un lado, el carácter de *actualidad* con el que se pretende nutrir las aproximaciones críticas que se den cita aquí, pues a diferencia de lo contemporáneo, lo *actual* supone una mayor especificidad en el recorte del objeto –en efecto, si en general la idea de “arte contemporáneo” suele estar emparentada con una técnica: instalación, video, performance, internet, fotografía, etc., la noción de actualidad restringe o delimita un corpus (en este caso, narrativo) a la acotada sensibilidad del tiempo presente: qué problemas, tópicos o experiencias estético-narrativas definen o atraviesan hoy lo que llamamos literatura argentina–. En definitiva, como esclareció Didi-Huberman (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005), entre otros, se trata no de referir un arte por la técnica sino de una postura o aptitud “ante el tiempo”. Por otro lado, la idea de que sean los mismos actores, es decir los escritores, los que contribuyan con el planteamiento de algunas de esas tesis, miradas o planteos. De modo que esta primera parte propone, antes que el despliegue de un aparato crítico académico, una crítica de escritores sobre su propio campo, su propio objeto, una especie de mirada ensayística proyectada desde la propia narrativa, o desde alguna parcela o individualidad de la misma. Para tal fin, se ha convocado a una serie de narradores a colaborar con un breve ensayo bajo la consigna general inscripta en el título de esta propuesta, “algunas coordenadas de la narrativa argentina del presente”. Ellos son: Miguel Vitagliano, Aníbal Jarkowski, Martín Kohan y Juan José Becerra.

A su vez, a modo de cierre, se presenta una entrevista que, si bien sitúa su perspectiva en la huella profunda de lo nuevo, no descarta la reescritura de algunas viejas inquietudes (por ejemplo, las que desplegaron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en la famosa “Encuesta a la literatura argentina contemporánea” realizada a principios de la década de 1980), inquietudes que intentan, mediante ese anacronismo o esa insistencia deliberada, medir con más amplitud los cambios, trastoques y transformaciones del así llamado campo literario en Argentina.

* Hernán Pas (1974) es Doctor, licenciado y profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde trabaja como docente en la cátedra de Literatura argentina I, e Investigador Asistente del CONICET. Es autor de los libros *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)* y *Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recobrados de El Progreso (1842-1845) y de La Crónica (1849-1850)*, y como editor y compilador, del periódico *El Recopilador* (1836) (colección Reediciones & Antologías de la Biblioteca Nacional) y del volumen *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*, publicado por la Biblioteca Virtual Orbis Tertius: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/libros>

PARTES DE LA NARRACIÓN. ALREDEDOR DE LA ARGENTINA COMO NARRACIÓN DE JORGE MONTELEONE

por Miguel Vitagliano*

1. Sentado solo frente al fuego, viejo y exilado en Inglaterra, Juan Manuel de Rosas murmura en *El farmer* (1996), la novela de Andrés Rivera: "El señor Sarmiento y yo somos los dos mejores novelistas de este tiempo. Él y yo somos dueños de los mismos silencios. De las mismas ambigüedades, de las mismas certezas. El señor Sarmiento publica. Yo, no."

La escena podría tomarse como una primera aproximación a *La Argentina como narración* (2011), el monumental trabajo de investigación y crítica de Jorge Monteleone, que reúne una antología de 250 textos narrativos de distintos momentos de la cultura argentina y diez ensayos puestos en diálogo con el tema fundamental: cada nación trama en sus ficciones lo que quiere de sí, tanto lo que afirma como lo que niega: esa trama da forma al mapa de sus deseos desvelados.

Y también habría otra escena, ya no escrita desde la novela sino pronunciada desde la tribuna política por Nicolás Avellaneda: "Hasta el *Facundo* combatíamos y no sabíamos por qué combatíamos. Con el *Facundo* tuvimos claro el sentido de nuestra lucha". Sí: las narraciones fijan el sentido que deben seguir los hechos, deciden el proyecto de un nosotros frente a un ellos. No hay política sin conflicto, y todo litigio se funda en un intercambio de relatos. Lo que es verdad para unos será pura fabulación para los otros, aunque ambos nieguen por igual la base de ficción de lo que dicen. Escribe Monteleone: "Basta recorrer las interpretaciones y lecturas más agudas del XIX argentino: 'El Matadero', *Facundo*, *Recuerdos de provincia*, *Martín Fierro* y la poesía gauchesca, *Una excursión a los indios ranqueles*— para hallar representados todos los conflictos que atraviesan la nación y sus proyecciones ciertas en ese futuro que hoy encaramos."

Narración y política comparten un mismo corazón, solo que una oculta lo que la otra delata. El poder es conducir la imaginación de los otros.

Política y lectura se asientan en el malentendido.

2. *La Argentina como narración* tiene más de 900 páginas y es una edición sin fines de lucro, realizada por el Fondo Nacional de las Artes en el marco de las celebraciones del Bicentenario. Monteleone establece relaciones entre cada uno de los 250 textos —fragmentos de novelas, cuentos, crónicas, etc.—, entre los que conviven autores clásicos con otros de nuevas y novísimas generaciones, tendencias estéticas disímiles y concepciones literarias antagónicas. Hace de la desmesura su propia medida crítica y coloca como eje al lector, invitado a realizar sus propios montajes sobre el propuesto en la antología de narraciones y los diez ensayos que dialogan con los tópicos del libro.²¹ Un "acto crítico" compartido bajo la forma de "un calidoscopio de fragmentos", "un libro de lectura" y no una "enciclopedia".

* Miguel Vitagliano nació en Floresta, Buenos Aires, en 1961. Es profesor de Teoría Literaria en la UBA. Ha publicado, entre otras, las novelas *El niño perro* (1993), *Los ojos así* (1996), *Cielo suelto* (1998), *La educación de los sentidos* (2006), *El otro de mí* (2010) y *Tratado sobre las manos* (2013), y también *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina* (1997) y *Papeles para una novela* (2010). Desde 2009 participa activamente de la revista-blog *Escritores del Mundo* (www.escritoresdelmundo.com)

²¹ Los diez ensayos abordan los tópicos que dan título a cada capítulo del libro: "Fundaciones" (Dardo Scavino), "El desierto" (Sylvia Iparraguirre), "Otra vez la barbarie" (Noé Jitrik), "Violencia (un paso errático entre algunos libros)" (Miguel Dalmaroni), "El domicilio del destierro" (María Negroni), "El corazón empurpurado. Epistolario e historia" (Christian Ferrer), "El otro lado de la conspiración" (Graciela Montaldo), "Persecuta" (Martín Kohan), "Filosofía y literatura del líder" (Horacio González), y "Ficciones melodramáticas" (Enrique Foffani).

3. Hay textos que no participan de la antología, aun cuando sus autores son "citados y analizados": Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato y Rodolfo Walsh. El motivo es que "sus herederos o responsables no aceptaron la cesión de los derechos". Cinco escritores que arman una figura con lados que se expanden hacia todas partes.

Padres e hijos. Dos generaciones. De la *Carta a Vicki*, que Rodolfo Walsh escribe a la memoria de su hija, muerta en un enfrentamiento contra el ejército y la policía el 29 de septiembre de 1976: "Sé muy bien por qué cosas has vivido, combatido. Estoy orgulloso de esas cosas. Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más." O de hijos a padres en tres generaciones; porque si el lector salta cincuenta páginas en el estudio preliminar, encontrará el fragmento de una entrevista de 2010 a Félix Bruzzone (1976), hijo de detenidos desaparecidos: "Hay cosas que siguen sin resolverse. Una contradicción, por ejemplo, es que si yo me pusiera del lado del discurso de mis padres, no podría estar pidiendo por los derechos humanos. Sin embargo, la lucha continúa a partir de los derechos humanos, a partir de la búsqueda de justicia que lleve a la cárcel a los responsables. Mis padres pertenecían a una organización guerrillera y tenían otra forma de hacer política."

4. Saltar entre las 900 páginas, entre las 100 del estudio preliminar, o saltar también a otras páginas fuera del libro. El "acto crítico" de Monteleone (1957) cuenta con la buena salud de la irreverencia. La propuesta de ese diálogo abierto con el lector parecería una alusión a los modos de leer *Rayuela*, pero es más una condición inherente a la generación que nació, o que apenas comenzaba la escuela, al publicarse esa novela. Una generación que encontraría en el rock nacional una entrada a la literatura, y que incluso se acercaría al jazz de Cortázar bajo esa clave. Un cambio en la sensibilidad con respecto a la generación anterior, marcada por el jazz y el tango. Durante los 90 Monteleone realizó distintas lecturas sobre el rock nacional que están imbricadas con los tópicos y el modo de leer propuesto en *La Argentina como narración*. En "Mapa de voces: poesía del rock y espacio urbano" (1995), decía: "El seudónimo Tanguito implica un valor mitológico antes que musical: el rock como diminutivo de la música urbana, un tango chiquito. Pero también el momento en el que se desmorona. (...) A la inversa, el extrañamiento lingüístico lo produce en los ochenta la voz de Luca Prodan en el grupo *Sumo*. Luca llevó el canto a un extremo imposible, en sus meandros de patetismo, furia o risa: hablar como un tipo del suburbio con acento extranjero (...) Es el otro gran mito del rock argentino. Representa, de algún modo, la lucidez de los márgenes; es habitual ver pintados en los muros de Buenos Aires graffitis que rezan *Luca not dead*" (*El Desierto*, año II, n.2, 1995).

Las palabras están cargadas, son Caballos de Troya cargados de más palabras que colisionan entre sí, se asocian, o se niegan. "Una semana de holgorio" es el título del relato paródico que Arturo Cancela (1892-1957) escribió sobre la Semana Trágica, la huelga obrera de enero de 1919 que fue furiosamente reprimida por fuerzas policiales y parapoliciales. Más de 700 muertos, 3000 heridos y 13.000 encarcelados. "La parodia desnuda, acaso involuntariamente –escribe Monteleone–, los móviles de la brutalidad, aunque su mismo título trata en solfa los hechos graves: en una semana de holgorio –regocijo, fiesta bulliciosa– sin duda, se huelga."

Ambigüedades. Enfrentamientos. Las palabras tienen aristas y dobleces, no contrasentidos.

5. Como en una Cámara Gesell, las palabras repiten una imagen cuando más decididas están a disimular que hacen otra cosa. Distraen, congelan, fascinan, pretenden cautivar. Martín Kohan (1967) sostiene en su ensayo que todo paranoico está "empachado de semiosis, [porque] absolutamente todo significa algo para él", por eso al mismo tiempo en que está persiguiendo también "se persigue".

Más allá de la páginas de *La Argentina como narración*, la narradora de *El Dock* (1993), de Matilde Sánchez (1958), intenta descubrir las razones que llevaron a Poli, una amiga de la infancia, a participar y morir en el intento de copamiento del cuartel de La Tablada en enero de 1989, uno de los sucesos más definitorios para la consciencia política colectiva

desde la postdictadura. La narradora busca rastros entre lo poco que sabe de su amiga Poli y lo que recuerda: "Detestaba hasta tal punto sentirse sola que habría buscado pertenecer al más horrendo y absurdo de los clubes humanos con tal de sentirse parte de una asociación, de una comunidad. (...) Poli sufría esa enfermedad melancólica que es la necesidad de sentido."

Una busca una explicación, trata de entender; la otra no puede tolerar el peso de las cosas, no admite que las cosas sean sino que cree que están movidas por una razón oculta. Para Poli no se trata de buscar una explicación posible, quiere descubrir la única y verdadera razón. Si "la necesidad de sentido" se asocia a la "enfermedad melancólica" es por su costado de pérdida irreparable, y casi religiosa: *haber caído* del estado de completitud que ofrece el sentido. No es preciso que el sentido sueñe para engendrar monstruos, ya están allí merodeando las formas de la paranoia. La literatura se propone en otro espacio, acaso el que elige la narradora de *El Dock*, el de atravesar el sentido para desnudarlo de su pretendida naturalidad.

6. Dice Hernán Ronsino (1975) que "costillar" es una palabra que no deja de insistir en sus narraciones. Cuando recibió la primera prueba de imprenta en la que estaba escrita esa palabra, dudó si debía tachar sobre lo tachado de la correctora que había puesto "costillar". Es decir, si afirmar "los ecos de una lengua erosionada" o ceder a la normativa. "Pensé en esa correlación. En el uso o la custodia de la lengua. Las semejanzas entre los maestros y la figura del corrector. Finalmente decidí corregir a la correctora", escribe en "La lengua erosionada" (ver: [http://www.escritoresdelmundo.com/2010/06/...](http://www.escritoresdelmundo.com/2010/06/))

¿Una decisión de máxima? Quizá todas lo sean siempre y cuando se reconozcan menores. Los narradores suelen tomar caminos oblicuos en sus posiciones, o a veces exageradamente hiperbólicos para que refulja la diferencia y que no se coagule en la opacidad de lo naturalizado. En *El caso Voynich* (2009), Daniel Guebel (1956) hace que la trama de su *nouvelle* sea el derrotero y las posibles significaciones de un antiguo manuscrito real, hallado en Europa a principios del XX y escrito en una lengua imposible de ser descifrada. ¿Una metáfora de la narración literaria? Si es así, entonces, se trataría también de una toma de posición contra toda pretensión de transparencia.

Otras veces, en el camino de esa oblicuidad, la narración se acerca hasta hacer chirriar ese cuerpo. Un cuerpo que deja de ser objeto para volverse carne propia. Gabriela Cabezón Cámara (1968), en *Le viste la cara a Dios* (2012), la *nouvelle* que dedica a las mujeres esclavas de las redes de prostitución, escribe: "Hacés arte de tu ausencia: aprendés a aparentar que estás ahí toda entera, contraés y dilatás la concha a ritmo de orgasmo y es con esa succión que acelerás la mecánica del polvo de los cretinos que te horadan como si fueras una huerta dura y ellos arando afilado, como si te sembraran soja, como si lo que quisieran fuera sacarte petróleo oro..." Una voz narrativa que pone el cuerpo en la voz de un otro, que acaso no pueda, no quiera o se niegue a oír lo que sabe.

7. La narración conjura ausencias. Subraya la distancia en lo que escribe. Como la voz narrativa de *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski (1960). Una misma proposición incidental escande el relato de la historia de Diana, la odisea de una mujer desempleada; es una frase (casi) igual y (casi) distinta que remarca lo que afirma. Es decir, ahí donde la narración dice, se pregunta; y donde interroga, se afirma: "...ella usó esa palabra", "ella me dijo que no supo cuándo", "ella me lo dijo", "Diana me lo dijo para que yo me hiciera una idea...", "ella me lo dijo, aunque yo lo pongo en mis palabras." Sí: la narración no mantiene un diálogo con la historia en sentido estricto, lo que hace es soñarla y subraya lo que cree recordar.

Sigue sus propios desvíos. Siempre hace ideas con las cosas que dice la realidad. Pone las cosas en sus palabras. Hebe Uhart (1936) en "Guiando la hiedra", en la página 871 de *La Argentina como narración*: "Entendí qué pasa con los que se mueren y con los que se van; vuelven en sueños y dicen: 'Estoy, pero no estoy; estoy, pero me voy' y yo les digo: 'Quedate otro ratito' y no dan ninguna explicación."

8. En *La Perla del Once*, en las mismas mesas en que Tanguito, Moris, Pipo Lernoud y otros daban vueltas en las madrugadas de los 60 alrededor de un café con leche, décadas antes los amigos más jóvenes de Macedonio Fernández planeaban escribir una novela colectiva. Tenían el título, "El hombre que será presidente", y algunas palabras más; el resto eran cosas. ¿Una escultura de palabras? El argumento que pretendía sostenerla en pie hablaba de un plan, insuflar el desánimo en la población y proponer una figura salvadora, la de Macedonio Fernández. Generar el desconcierto a través de una campaña publicitaria que se esparciera como un virus en todas partes. Si el virus iba a circular invisible era lógico también que sus recorridos resultaran, a simple vista, tan inocuos como la más cándida boludez. Dejar papelitos sobre las mesas o dispersos entre los cubículos del baño en los que estaba escrita una sola frase, "Macedonio Presidente." Y mientras tanto, insistir en la conspiración para fomentar el malestar social. Alvaro Abós (1941), en *Macedonio Fernández* (2002), según se lee en el fragmento propuesto por Monteleone, explica que ese caos habría de generarse inventando "objetos ilógicos", como un peine-navaja o una lapicera con una pluma en cada extremo. "El plan no se limitaba a un argumento de novela," cuenta Abós: "Macedonio también pergeñó la Novela Viva, o teatralización de la trama novelística por actores que se confundían con los habitantes de la urbe. Las escenas de incomodidad urbana debían ser representadas en las calles, plazas, cafés y esta 'novela sin tapas ni páginas', que Macedonio llamaba 'la única novela que no se podría prestar', terminaría como crónica en las páginas de los diarios..."

Esa Novela Viva ponía las cosas en sus palabras, lo que es lo mismo que decir que cambiaba la lógica de esas cosas. Era ponerlas en una nueva relación (relato). Frente a la posibilidad de pensar que la narración confronta la realidad, aquí se trata de la narración esparciéndose como un virus. En una prima la lógica única de la guerra, en la otra es la apertura a nuevas posibilidades, tal como podría verse en el encuentro de Cruz y Martín Fierro. El soldado que va a apresarse al fugitivo y termina dándose vuelta para pelear junto a él. Espalda con espalda contra los que vengan. Hay algo de conspiración en ese gesto. Pero no solo eso, también es saber que toda amistad se funda en la complicidad contra una lógica y que impone otra.

Una tierra que a veces se vislumbra distante y que las novelas de José María Brindisi (1969) atraviesan en distintos tonos, en *Berlín* (2001) como en *Placebo* (2011). Y también en *Frenesí* (2009), cuando los cinco amigos se prometen, lejos del barrio, sus discos y sus libros, "que no vamos a dejar a pasar nada, que vamos a vivir a fondo, siempre, con toda la desmesura que somos capaces de soportar, (...) 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..."

9. Monteleone sostiene que el encuentro entre Cruz y Fierro persiste hoy "transformado" en el *aguante*. Dice: "La amistad en cualquier barrio popular significa, además, hacer el aguante." Y destaca una lectura de Beatriz Sarlo sobre los cuentos de Juan Diego Incardona (1971) en *Villa Celina* (2008): "El aguante es lo que el honor era en una cultura aristocrática, lo que el coraje era en la mitología gaucha, lo que la virtud es para la religión o el pluralismo representa en la vida cívica. Fuera de la comunidad no quedan los cobardes sino aquellos que no son capaces de bancar."

10. Son otros relatos los que se ponen en juego en *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012) de Dardo Scavino (1964), y, sin embargo, ese libro mantiene una estrecha relación con *La Argentina como narración*. Porque Scavino indaga la existencia de una "gramática" común a toda narración-discurso político por más distinta y opuesta que cada facción singular se pretenda. Una matriz que fuerza a decir lo mismo, aun cuando lo que se quiera hablar sea bien diferente, incluso opuesto. El resultado es que discursos pronunciados desde tribunas antagónicas apelan por igual a los mismos términos (revolución, democracia, libertad, futuro, etc.) pero que, sin embargo, son interpretados por cada parte como verdades únicas y propias. Son "fábulas políticas" que no se reconocen a sí mismas como tales, aunque para sostenerse necesiten la reunión de "confabulados". Dice Scavino: "...una fábula política es un relato que los confabuladores

se cuentan para conservar o, eventualmente, ampliar su grupo. De modo que una fábula política es también un lazo social (...) Las disputas políticas, de hecho, son en buena medida enfrentamientos en torno a la imposición de una narración nacional, de una na(rra)ción."

El punto en el que estriba el análisis de Scavino, recorriendo distintos momentos de la Argentina desde comienzos del XX hasta el presente, es esa negación de la base de "fábula" de todo discurso político, lo que hace confluír su libro con *La Argentina como narración*. Porque mientras Monteleone indaga las diversas maneras en que la narración teje la trama de la nación, en *Rebeldes y confabulados* asistimos a la repetición de las estrategias con las que el discurso político niega su construcción fundamental. Dos trabajos críticos que están entre las primeras producciones destacadas de la década, uno continuándose en el otro, espalda contra espalda, uno destaca lo que hace la narración, el otro los sortilegios de sus efectos, un *aguante* que no deja de poner en el centro al lector.

PERO BAILAMOS

por Martín Kohan*

La potente novedad de *Diario de una Princesa Montonera* no debería verse atenuada por la costumbre general de llamar “novedades” a todos los libros que acaban de publicarse, ni por la costumbre no menos general de adjetivar siempre como “nueva” a la literatura argentina más reciente. La novedad que Mariana Eva Pérez aporta en 2012 con *Diario de una Princesa Montonera* lo es de un modo más específico, lo es de un modo más genuino. Podría suponerse, en principio, que esa condición de innovación proviene del soporte tecnológico que precedió al artefacto libro, es decir que la escritura del texto cobrara primero la forma de un blog. Podría entenderse también que es nuevo en el sentido de que un espectro de voces nuevas, más concretamente las de los hijos de desaparecidos, han estado apareciendo en los últimos años en el cine argentino, en el teatro argentino, en la narrativa argentina. Pero lo que *Diario de una Princesa Montonera* tiene de nuevo lo tiene también, según creo, respecto de esas premisas.

No es muy claro, a mi entender, cuáles son las innovaciones que las nuevas tecnologías habrían aportado a la narración literaria, pese a las tantas promesas que se formularon en este sentido. Y no me refiero a la ilusión de que las redes pudiesen promover un foro de debates de inédita apertura, posibilidad demasiadas veces empañada, si es que no directamente impedida, por el imperio en expansión del insulto desaforado y el agravio personal que la impunidad del anonimato propicia. No me refiero tampoco a las experimentaciones de la hiperconectividad, que en definitiva, hasta donde sé, han perfeccionado, pero no transformado, la relación largamente establecida entre texto e ilustración o entre un texto y otros textos. Me refiero a la posibilidad de promover nuevos géneros o nuevos formatos narrativos. Antes que eso, las nuevas tecnologías habrían propiciado más bien un retorno más o menos impensado de dos géneros de larga data, que venían hoy por hoy un tanto en declive, si es que no, más aún, cayendo casi en desuso: el aforismo, por una parte, ese ejercicio de lo sucinto que ni aun en Nietzsche perdió del todo el gesto de la ambición de verdad o la voluntad del aleccionamiento moral, y que encuentra una rara revitalización en la cautivante restricción de los ciento cuarenta caracteres del Twitter; y por otra parte el diario, ese género que ya cuenta con clásicos universales (Kafka) o “nacionales” (Gombrowicz), y que en vías de volverse una especie de peculiaridad (“Ricardo Piglia lleva un diario”, se avisa), recobra fuerza desde los blogs y su gimnasia de registro cotidiano.

Es cierto que hay una circunstancia especial en los diarios que se llevan desde un blog, y es la posibilidad de seguirlos en tiempo real, como si se tratara del *reality* de un diario y no solamente de un diario; pero no es menos cierto que ese efecto de “en vivo y en directo”, decisivo para el *voyeur* que cualquier lector de diarios íntimos bien puede llegar a ser, tanto como la posibilidad de comentar e interactuar con el que escribe y hacerlo a medida que escribe, se diluyen con el traspaso al libro. Con el traspaso al libro decanta siempre un diario clásico, como ocurre por caso con la *Antología de entradas del blog de un empleado mexicano de panda express* de Megan Boyle, designado con un carácter fundacional, o bien con una novela como *Partida de nacimiento* de Virginia Cosin, o bien

* Martín Kohan nació en Buenos Aires en enero de 1967. Enseña teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. Publicó tres libros de ensayo: *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (en colaboración) (1998), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) y *Narrar a San Martín* (2005); dos libros de cuentos: *Muerto contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998); y nueve novelas: *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1996), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la Revolución* (2006), *Ciencias morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010) y *Bahía Blanca* (2012).

con el “Diario de un televidente” que forma parte de los *Textos de ocasión* de Daniel Link. O bien con el *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez.

En cuanto al aporte sustancial que supuso la aparición de libros y películas y obras de teatro realizados por hijos de desaparecidos, ya se ha dicho en qué medida la introducción de esa perspectiva supuso un cambio radical en la manera de articular una memoria personal del pasado político argentino, y por ende en la relación entre la experiencia y la historia reciente. Las versiones de los hijos contribuyeron a devolver a un primer plano el mundo de la militancia política de la generación de sus padres como sujetos activos de una lucha revolucionaria, cuando hasta entonces (bajo el sesgo dominante del *Nunca más* en los años ochenta) había prevalecido el registro del testimonio de los sobrevivientes como víctimas de la represión, objetos de persecución, de tortura, de cautiverios clandestinos, de la inminencia de muerte.

Sería imprudente, sin embargo, pretender que las figuraciones políticas del pasado político en clave de evocación filial pudieron asumir un carácter medianamente unánime, homogéneo como tal, más allá de notorias afinidades o evidentes coincidencias. Igualarlas implicaría aplanarlas, emparejarlas implica reducir las. La decidida reivindicación política que emprende Nicolás Prividera en su película *M*, por ejemplo, no corresponde (y hasta se contraponen) al descarte más bien prescindente que encara Albertina Carri en *Los rubios*. Y la búsqueda de Albertina Carri en *Los rubios*, a su vez, con su urgido afán de aligeramiento y olvido, no se parece (y hasta se opone) a la búsqueda de María Inés Roqué en *Papá Iván*, con su reposado afán de memoria y de verdad. Prividera encara una enfática evocación de su madre, recorrido en el que se desvanece la presencia sólo tácita del padre; Roqué interroga el recuerdo de su padre superponiéndose, por momentos, con la óptica desgarrada del presente de la madre; Carri conforma una nueva familia, la que su propia película le procura, y desde ese lugar pide cuentas a su padre y a su madre (¿Inquieta o reprocha? ¿Indaga o reclama?) por haberla postergado a favor de esa militancia política que, en el ahora de su enfoque, se desluce como inconducente.

Por otra parte, ya en la literatura, la situación de una niña involucrada y sabedora como la de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba es bien distinta de esa vivencia de infancia que, en los textos de Félix Bruzzone, sólo permitirá dar sentido a lo ocurrido después de que pasan los años. Pero aun los cuentos de Bruzzone se distinguen de su novela, porque hay en *Los topos* una disposición literaria a desajustar y enrarecer que los relatos de *76* no exhibían de tal modo. El entendimiento sincrónico de *La casa de los conejos* resultaba, en *76*, entendimiento retrospectivo; pero en *Los topos* la prioridad no parece ser entender, sino descalabrar y recomponer, extraviar y reconducir, al combinar las huellas del pasado político argentino con las peripecias de una aventura de travestis que no cuenta entre sus prioridades la de ser rigurosa y convencionalmente verosímil.

Pero bastaría con considerar solamente *Mi vida después*, la obra de Lola Arias actuada por hijos de desaparecidos o exiliados en la última dictadura, para advertir hasta qué punto existen, y de hecho sólo pueden existir, visiones plurales sobre el pasado de estos padres; cada uno de los personajes de la obra asume un ángulo y una manera, y en rigor cada uno de ellos va ensayando y va cambiando ángulos y maneras a lo largo de la obra (las miradas son diversas no sólo porque son diversas las historias, no sólo porque se trata de diferentes personas; son diversas también cuando se trata de una sola y misma historia, de una sola y misma persona). Y aun no bastaría decir que esta disposición de los hijos a elucubrar el pasado de sus padres en los años de la militancia o de la represión estatal pueda llegar a circunscribirse al caso de los que están desaparecidos o al de aquellos que para salvarse tuvieron que salir del país. Patricio Pron, por ejemplo, en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, se interesa por la historia de sus padres militantes, por lo que fueron sus ideales de lucha y por el sentido de esos ideales en el mundo del presente, sin que la desaparición forzada o la emigración forzada tengan que estar de por medio. En el caso de *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela, se verifica un giro perturbador en esta secuencia de los hijos que contemplan a los padres en los años del terrorismo de Estado, porque el padre del narrador de *Una misma noche* no es un detenido- desaparecido, tampoco es un detenido, tampoco es un exiliado, tampoco es un militante; el padre del narrador de *Una misma noche* adopta una tesitura ambigua, y lo

equívoco de su comportamiento sugiere esa clase de complicidad que ni siquiera decide asumirse y declararse.

El *Diario de una Princesa Montonera* produce, aun sobre este panorama de por sí variado, un efecto disonante nada fácil de lograr. No es un dato menor que en la novela los “hijos” se transforman en “hijis”, el tema en “temita”, las militantes en “militontas”, ni que “verdad” e “identidad” pasen a decirse “verdat” e “identidat”. Que la condición histórica de hijos de desaparecidos impone o predispone una relación diferencial con las palabras, se comprueba en la atención que Mariana Pérez no puede dejar de prestar a la palabra alemana “weg” (“Parece que en alemán hay una palabra para el estado de no estar ahí” (199)), o en el establecimiento de “una lista de palabras que los hijis no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique...” (125). Pero esa misma relación diferencial que con estas palabras resulta densa, oscura, pesadosa, mortificante, adquiere un tono distinto cuando se trata en sentido estricto de hacer juegos de palabras. Mariana Pérez introduce entonces el filo de una ironía que hasta ahora no se había explorado, o no se había explorado así, en esta clase de territorios.

En textos anteriores, por cierto, ya afloraron parodias y sarcasmos; novelas en las que un fuerte imaginario político del universo de los años setenta cede en su impronta épica y se desliza hacia la sátira. Así, por ejemplo, en *La vida por Perón* de Daniel Guebel, en *Una virgen peronista* de Federico Jeanmaire, en *Un yuppie en la columna del Che Guevara* de Carlos Gamerro; apuestas en clave de solfa de una lucha hasta entonces siempre narrada con vibratos de emoción y solemnidad. Pero el blanco concreto al que todas estas caricaturas apuntan es el militante político de los setenta, su fe en la lucha armada, su entrega fervorosa a la causa, es decir esa dimensión que empezó a resaltarse y reivindicarse no sin que antes debiesen pasar algunos años a partir de la vuelta a la democracia en Argentina. Pero ningún matiz de comicidad alcanzaba a insinuarse siquiera respecto de las víctimas de la represión clandestina, respecto de las desapariciones forzadas, respecto de los hijos de esos desaparecidos forzados. Incluso un texto de subrayada irreverencia como *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, descarga su acidez (que es tanto de género como de generación, la minita joven que decide divertirse, divertirnos, con ese galán veterano que la quiere seducir) sobre el viejo militante que antaño deseó la revolución social y ahora se adapta, podría decirse que por demás, al aire más escéptico de los nuevos tiempos que corren.

El tipo de risa en la que indaga Mariana Eva Pérez (y para ser más preciso: las condiciones de posibilidad para la risa en la que indaga) van más allá de lo establecido en la literatura argentina. No se aplican en especial a los héroes de la militancia, no parodian en especial la épica setentista, no corroen con preferencia esa zona del pasado, sino otra zona, más delicada: la de los ritos de la memoria y la reparación, la de la pérdida y el dolor por la pérdida. La idea de preparar “un libro de chistes como los de Pepe Muleiro, pero sobre el temita” (86) marca un corte decisivo, no ya para la literatura únicamente, sino para el proceso de elaboración social de lo que sucedió durante la dictadura. ¿Cuándo será posible el chiste? ¿Cuándo será posible la risa?

Podría pensarse que la *Historia del llanto* de Alan Pauls señala un momento previo, pero significativo: frente a la tragedia política, en el momento de llorar, la ausencia de lágrimas. No se trata todavía de reír, pero sí de tener que llorar y no llorar. Sin embargo, en la novela de Pauls, la distancia de los hechos no es temporal (objeto de memoria) sino vivencial (objeto de contemplación: el golpe en Chile contra Salvador Allende se mira por televisión); por ende, no se trata del desarrollo en el tiempo de una determinada elaboración de la tragedia política que va a encontrar un punto de inflexión en el momento en que resulte posible la risa, sino de un indicio en un estadio previo, la instancia del llanto vacante.

Es eso lo que Mariana Pérez busca en su *Diario de una Princesa Montonera*, y es la marca de su singularidad en la literatura argentina de estos años. Por supuesto que una empresa de mera jocosidad correría un severo riesgo de volverse algo banal, proeza de frivolidad, una simple tontería. Es crucial, en este sentido, advertir hasta qué punto *Diario de una Princesa Montonera* asume decididamente el dolor, narra también la angustia y los padecimientos: “Siento su dolor en mi cuerpo, siento la picana aunque no sepa qué es”

(25); “es tristeza. Las lágrimas tardan horas en salir, como si vinieran de muy lejos” (28); “y yo me doy cuenta de que esto que me cierra el estómago son ganas de llorar” (133); “Cuando llegué estaba por hablar Néstor. Lloré cuando pidió perdón” (203). Por lo tanto no podría decirse que esa risa eventual vaya a ser en este libro lo otro del dolor, lo que habrá de desvanecerlo, lo que permitirá por fin dejarlo atrás; al contrario, esa risa viene a ser, en todo, el complemento del dolor, lo que permite sostenerlo y asimilarlo, lo que permite asumirlo y procesarlo.

Por eso Pérez dice así: “Somos casi todos huérfanos pero bailamos” (21), y en algún sentido esa frase, aunque inscripta casi al pasar, condensa un mecanismo que atraviesa todo el *Diario*... La orfandad no se subsana, no existe reparación para ella, no hay remedio para esa carencia ni tampoco compensaciones; lo que hay, eso sí, es un “pero”: “pero bailamos”; la chance de un recurso a la dicha que no es olvido ni desentendimiento, sino una forma de afrontar la orfandad. Así va *Diario de una Princesa Montonera* en procura de la posibilidad del chiste. El recorrido, con todo, es bien complejo, es laborioso. El primer chiste que se intenta, ni más ni menos que en la ESMA, fracasa visiblemente: “El camarote de Norma Arrostito dice que era de ella. Okay, yo quiero que pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood. Jota no festeja el chiste” (18). Más adelante, cuando la Princesa Montonera exclama: “¡Dormir con un hiji, otra fantasía realizada!” (48), obtendrá solamente silencio a manera de respuesta. En pleno acto por el Día de la Memoria, el chiste tampoco funciona: “digo / ci ai ei / por CIA claramente en chiste, nadie me lo festeja, recupero la seriedad hasta el final” (72).

El desencuentro de la risa se verifica, en otros casos, como pura autocontención: el chiste no llega a decirse. Pero basta, según creo, con que haya existido la idea; la intención ya es un indicio, aunque al final no prospere. Chiste descartado: “Llevo la cámara de fotos para hacer el chiste de la memory cool-hunter en el blog, pero después ahí no me dan ganas” (73). Chiste reprimido: “Basta de hacerme chistes a mí misma que me tienta” (120); risa eliminada: “Me reiría, pero no. Vuelvo al mutismo” (183). Chiste desgastado: “En algún momento cerca del final, la Chiqui se confundió y me empezó a llamar Marcela. No me molesté en corregirla. Hacía rato que el chiste había perdido gracia” (203). Lo que es chiste y lo que no: “Hasta que pienso que soy vintage, soy la niña- vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste” (165). Desde el dolor y por el dolor, *Diario de una Princesa Montonera* postula la necesidad de la risa. Y pone a prueba, por eso mismo, si es viable o inviable en las condiciones existentes, en el punto en que se encuentra el presente respecto del pasado al que interpela. Pero el *Diario*... no se limita a ser una crónica de la risa imposible; en el *Diario*... también hay risa lograda: “Jota me festeja mucho los chistes. Es una de las razones por las que lo amo” (143). En el *Diario*... también hay risa conseguida: “Gema suspira y sintetiza: Estamos en la pomada del terror. Carcajadas” (110). Y en el hallazgo de la risa en el presente de la memoria doliente, un hallazgo retrospectivo, el de la risa en el pasado de la militancia y la lucha: “Cosas que me contaron sobre Jose en Caseros (...), que podía joder y reírse en medio de las operaciones armadas” (69) (Jose es el padre de Mariana Eva Pérez. Vale recordar que Rodolfo Walsh, figura decisiva para el *Diario*..., al narrar la muerte en combate de su hija Victoria, destacó que mientras disparaba se reía a carcajadas).

La risa se consigue a veces y eso queda inscripto en el *Diario*... (queda inscripto como risa difícil, y no como risa fácil, por eso cabe decir que se la consigue). Pero como, en la prehistoria del diario, lo que Mariana Pérez publicó fue un blog, es posible constatar que la risa no se aloja solamente dentro, *en* el texto, sino que fue suscitada hacia fuera, *por* el texto, y eso queda señalado en un borde, en la página casi final de los agradecimientos del libro, entre el adentro y el afuera de la escritura: “A los lectores del blog *Diario de una Princesa Montonera*, por la compañía, el aliento y la crítica, por reírse y hacérmelo saber” (209). Es doble lo que se agradece: el reírse y el hacerlo saber, porque no es la risa como tal la cosa que el *Diario*... procura, sino saber cuándo y cómo esa risa es posible; poner a prueba una resistencia, pero no en el sentido psicoanalítico del término, sino en el sentido en que se habla de una resistencia de los materiales, lo cual requiere siempre una puesta a prueba. La risa es la puesta a prueba de la resistencia al dolor, y aun de la resistencia del dolor.

No hubo risas con el chiste sobre la estrellita del camarín de Hollywood en la ESMA: chiste sobre la ESMA, hecho en la ESMA. Vale el intento, de todas formas. No hubo risas pero algún día habrá. Y ese día no será el día en que ya no importe el tema (qué sencillo que es reír cuando los temas no importan), sino el día en que el “temita” pueda por fin proporcionar, a la vez, el dolor y el alivio, la pena y el consuelo, un poco como cuando Mariana Pérez escribe: “lo relato así, light, para no agobiarlos, pero yo sufría y lloraba” (53), pero también como cuando anota: “Una cosa es querer desafiar el sentido común del ghetto y otra pasarme de rosca y terminar siendo snob” (98). Ni light ni snob, ¿quién ríe para no llorar? El que ríe es porque llora.

En el colegio judío donde hice la primaria, a veces, en los recreos (eso sí: sin levantar la voz), contábamos el chiste de Hitler y la cuenta del gas, el chiste de cómo salen ocho judíos de Auschwitz en un escarabajo Volkswagen. ¿Nos reíamos? Claro que nos reíamos. Algún día nos reiremos de un chiste sobre la cuenta de luz en la ESMA, de un chiste sobre los Falcon verdes. Ese día nuestra memoria habrá pasado a otro nivel, a otra frecuencia, a otra etapa de la verdad. Y ese día comprobaremos hasta qué punto Mariana Pérez sentó un precedente decisivo con su *Diario de una Princesa Montonera*.

LIMITACIONES INSALVABLES

por Aníbal Jarkowski*

I.

Alguien, a solicitud de generosos colegas que lo conocen poco y aun así parecen estimarlo, se propone trazar coordenadas visibles o dominantes o atendibles de la narrativa argentina actual; de la narrativa que circula en la ciudad que habita y donde vive de dictar clases, debería confesar, ya que, a pesar de la relevancia simbólica de esa ciudad, es necesario conceder que es una más entre otras ciudades, también relevantes, y de las que no sabe nada, o casi nada, de un extenso país.

Intentó lo mismo otras veces y fracasó en cada una de ellas; si reincide, cree, está convencido de que lo hace, no por vanidad ni por una injustificable omnipotencia, sino por corresponder al aprecio franco y al aliento de los colegas, que habitan en otra ciudad y, tal vez por eso, lo creen competente para satisfacer el interés de los lectores de la revista que editan.

Así, entonces, se sienta a la mesa, abre una libreta, destapa la lapicera de pluma, a la que retornó luego de abandonar, y cree que para siempre, la escritura mediada por un teclado, y comienza el esbozo para determinar las coordenadas y responder a la solicitud hecha hace ya muchos meses, pero que fue postergando, en una parte porque estuvo dedicado a otros trabajos, más urgentes, y en otra, no menor, porque el objeto de la solicitud lo abrumba, cuestión que mantuvo en reserva ante los colegas.

Al principio, algo desconcentrado, anota el nombre de diversos géneros, pero casi de inmediato tacha varios con una fina línea de tinta negra, al recordar que la solicitud se acotaba a la escritura narrativa, y pasa entonces a listar los nombres de autores que se le aparecen, sin orden evidente, en la memoria, hasta que advierte, de pronto, como si un severo vigilante mental se lo hubiera señalado, que en razón de arraigados hábitos de los que se avergüenza fue anotando solamente nombres de varones, y para corregir esa falta, esa torpeza intelectual, intercala nombres de mujeres en un número que, si bien no alcanza al de los hombres, de todos modos resulta significativo, en particular porque si atiende, pongamos un plazo, a los últimos diez, quince años, leyó con admiración distintas novelas que tenían en común llevar en la portada el nombre de una mujer.

Después de una pausa, en la página contigua de la libreta pasa a anotar títulos que, en su amplia mayoría, corresponden a novelas y el resto a libros de cuentos o, ya que no encuentra mejor forma de llamarlas, novelas cortas, variante narrativa por la que siente una particular estima, acaso porque envidia su realización, acaso porque ya se siente viejo, también cansado, y lo atemoriza nada más que estimar el tiempo que le llevará, un tiempo del que carece a esta altura de su vida y en medio de la preparación de clases y la escritura de algunos trabajos que prometió para plazos insensatos, enfrentar la lectura atenta de novelas extensas y de autores por los que, a priori, por conocer libros anteriores o por desconocerlos completamente, no experimenta genuino interés.

Observando de reojo la página contigua advierte que no pocos títulos de libros, al contrario, muchos, no tienen correspondencia con los nombres de escritores y escritoras ya anotados, y razona que, por un lado, en algunos casos anotó autores llevado por algo así como la idea de una obra, idea que acaso resulte práctica, cómoda, para utilizar como al descuido en las clases, pero inoperante para describir la experiencia de lectura de un libro, y

* Anibal Jarkowski (1960). Docente de Literatura Argentina y Problemas de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA); docente y director de estudios del Colegio Paideia. Publicó ensayos y artículos en revistas como *Punto de Vista*, *Variaciones Borges*, *Litterature D'America*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y prólogos a obras de Gálvez, Girondo, Castillo, Lugones. Como autor de ficciones, publicó las novelas *Rojo amor*, *Tres* y *El trabajo*.

que además salta, de manera muy desprolija, por encima del hecho de que, descompuesta una obra en sus partes constitutivas, encontraría libros que no releería sino por obligaciones profesionales, e incluso más, libros que lamenta haber leído, dedicándoles un tiempo y una atención que acaso hubiera sido mejor dedicárselos a otros que, quién sabe, tal vez lo merecían y, sin embargo, permanecen postergados en la biblioteca, horizontales, acostados sobre otros libros. Y por otro lado, al revés, advierte que anotó títulos que todavía son únicos, o casi, en la vida de su autor, y por lo tanto todavía no alcanzan a convocar aquella idea de obra, lo que acaso sea un buen indicio, aunque su lectura le produjo, después de terminarlos, la satisfacción de considerar que la literatura no es un arte acabado, y tampoco sencillamente demorado en repeticiones que se le antojan innecesarias, aunque, para llegar a ese antojo debió olvidar que cada escritor, cada escritora jóvenes -¡como él mismo lo fue alguna vez!- se sostiene en la esperanza de añadir con su libro alguna novedad, algún hallazgo que los lectores, sobre todos los expertos, no tendrán más remedio que advertir en la intimidad y señalar y celebrar en público.

Cubre la pluma de la lapicera pero deja abierta la libreta sobre la mesa y camina a lo largo de la biblioteca. Como siempre, por un instante se admira y enorgullece de la cantidad de volúmenes que reunió al cabo de tantos años, pero de inmediato se advierte, también como siempre, que esa admiración y ese orgullo no alcanzan para ocultar el hecho cierto, rotundo, de que muchos de esos libros apenas los ha ojeado y no más que eso, y con otros, para qué engañarse, ni siquiera llegó a ese precario conocimiento porque los compró imaginando que alguna vez necesitaría leerlos, en todo o en partes, lo que, hasta este momento, no ocurrió y tal vez, o muy probablemente, no ocurra nunca.

Después se concentra en el motivo que lo llevó hasta la biblioteca y comienza a revisar con la mirada el lomo de cada libro para ver cuáles olvidó anotar mientras se ayudó sólo con la memoria, aunque luego de recorrer unos pocos instantes se desanima porque, detrás de cada fila visible de libros, hay otra, con la misma cantidad de volúmenes, cuyos títulos no podrá ver si no retira la primera, manipulación engorrosa que lo llevaría a ensuciarse con el polvillo que el aire dejó caer sobre todos los libros de todos los estantes, y si renuncia a esa complicación, imprevista cuando dejó la mesa, es porque recuerda que los libros de la segunda fila quedaron allí, fuera de la vista inmediata, precisamente porque en su momento no le resultaron tan valiosos como para ubicarlos en la primera y tenerlos al alcance de la mano, izquierda en su caso personal, más allá de que ahí, en la segunda, también están los libros que jamás leyó, y cómo podría saber entonces, sin haberlos abierto, si son o no valiosos.

Se resuelve y entonces va hasta un estante donde guarda antologías de narrativa reciente, imaginándose así, lo que es una forma de engaño, que con esa alternativa supera el embrollo en que cayó hace no más de un momento. Retira una, después otra, y así, y revisa el índice de cada una para asegurarse de que no olvidó anotar nombres o títulos en la libreta; pero en lugar de concentrarse en eso lo gana la impresión, banal, previsible, de cuántas autoras y autores antologados no hace mucho tiempo, le resultan desconocidos, como si hubiesen quedado en promesas incumplidas, fulgores precarios que tal vez, sólo tal vez, ingresaron en alguna de esas antologías en razón de amistad, simpatía personal, intercambio sexual satisfactorio, conveniencia económica, recomendación de editor o simple corazonada por parte del antólogo. Una segunda impresión, más atinada al objeto de su consulta, le trae alivio al comprobar que los escritores y escritoras incluidos y que, a su juicio, deberían integrar las coordenadas de la narrativa actual, ya los había anotado.

Devuelve las antologías a su estante, decide que es momento de regresar a la mesa, la lapicera y las páginas de la libreta para desarrollar lo que, hasta ahora, son nada más que nombres de autores, y de autoras, no debería olvidarlo otra vez, y de títulos, pero invisible a una mirada rápida, acostada sobre los libros de un estante, asoma por el extremo una carpeta de cubiertas plásticas y transparentes que guarda programas de estudios dictados por los miembros de la cátedra donde trabaja desde hace, ¿cuánto?, más de un cuarto de siglo. Retira la carpeta, la abre y, como los programas están ordenados según una cronología invertida, es decir, del más reciente a los más remotos, los que fueron escritos a máquina y emergen teñidos de ocre por el paso del tiempo; ojea sólo los de los últimos años, desencadenando fugaces recuerdos de clases dictadas con mayor o menor fortuna, o con ninguna, pero no al punto de desdecirse de lo que dijo en ellas, sino, en cambio,

arrepentido de no haberlo dicho en otro orden, con más claridad, con mejores ejemplos, con más atención al interés de los alumnos y alumnas que luego deberían rendir los exámenes, y menos al propio, y a la par lo satisface que, en primer lugar, los nombres y títulos que deberían aparecer en las coordenadas, ya están anotados, y en segundo lugar que, mirados así los programas más recientes, en todos ellos los miembros de la cátedra han propuesto a los estudiantes la lectura de escritores y escritoras más o menos cercanos, o hasta muy cercanos, si se quiere, en el tiempo.

Vuelve a la mesa, de la que al fin y al cabo no valió la pena moverse, y con la libreta delante, una página dedicada a nombres, a apellidos, para más precisión, ya que no acostumbra a llamar por el nombre de pila o por algún apelativo afectuoso a escritoras y escritores que jamás trató, o que si trató no fue hasta llegar a la amistad ni la familiaridad, y la otra a títulos, destapa la pluma y comienza a trazar líneas horizontales, verticales y oblicuas, que para él están cargadas de significación y para otro podría tratarse nada más que de obviedades o caprichos que, en ambos casos, convendría guardar para él mismo, pero que en su imaginación figuran afinidades, antagonismos; ascendencias, descendencias, procedencias; apego, rivalidad, indiferencia; contigüidad, proximidad, distancia; réplica, adoración, simpatía, estima escasa o aversión definitiva. Así pasa un tiempo del que no podrá dar cuenta porque el trazado de las coordenadas lo distrajo del reloj, del cumplimiento de un compromiso agendado con tinta roja, de las compras en el supermercado, y del tiempo mismo, como si hubiese experimentado su inexistencia, lo que es un disparate, y poco antes de terminar descubre, sin verdadera sorpresa, ya que es la corroboración de un nuevo fracaso, que ese laberinto de líneas, nombres y títulos traza la imagen de sus lecturas, sus gustos, sus limitaciones y nada más.

II.

(Propongo distinguir lo nuevo y lo actual como categorías estéticas adversas entre sí.

Lo actual es lo visible, lo accesible; tiene un grado de legibilidad cada vez mayor, hasta alcanzar tal transparencia que se desliza pronto a la categoría contigua, la de lo inactual, antesala del olvido.

Es común que habitualmente sea confundido con lo nuevo porque ofrece algún perfil novedoso, casi siempre en el orden de los temas, lo que precisamente es aquello que no compromete a lo estético —a comienzos de los años 30 Borges escribirá, para escándalo, que la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico—.

Desde el punto de vista de la lectura, lo actual opone una resistencia débil, sencilla de vencer, porque su horizonte imaginario es la más extendida legibilidad posible. Tiende a asemejarse a lo que también es actual, aunque no al punto de indistinguirse, sino que debe portar alguna señal diferencial para que la pátina que envuelve lo actual no se desvanezca de inmediato.

El mercado lo pone al alcance de la mano, aunque se necesita un pequeño esfuerzo del brazo que la mueva; ese esfuerzo es el que carga a lo actual de algún valor.

Lo nuevo es invisible; posee una ilegibilidad que no se desvanece hasta que, al menos, no se modifican los protocolos de lectura ya adquiridos. Por la resistencia que opone, el trato con lo nuevo evoca la remota experiencia de aprender a leer, o al menos la de abandonar la lectura de libros ilustrados. No es una experiencia nostálgica, ya que no se regresa a donde alguna vez se haya estado.

Lo actual hace hablar —y en ocasiones escribir— de inmediato al autor, los lectores, los libreros, los periodistas. *Lo nuevo*, en cambio, provoca una mudez que puede ser extensa, y luego lenta, muy lentamente, una escritura privada, interrogativa, ensimismada, que acaso llegue a hacerse pública alguna vez.

La categoría contigua a la de lo actual es, como se dijo, la de lo inactual; la de lo nuevo es, en cambio, la de lo viejo; por esa razón, son numerosos los escritores —Borges y Pierre Menard son dos de los más conocidos— que escribieron algo nuevo a partir de reescribir obras de un pasado lo suficientemente lejano como para que nadie dudara en considerarlas viejas.

En lo posible, frente a lo actual prefiero no emitir juicios de valor, sobre todo de manera escrita. Es una decisión que permite conservar una relación intensa, curiosa con la literatura –la misma que tenía cuando era joven– y alivia de involucrarse en disputas innecesarias, de ocasión –en particular ahora, que ya no soy joven–.

Al dar clases o escribir crítica trato de ocuparme solamente de lo nuevo y, con una perspectiva historicista, de aquello que lo fue y hoy es viejo. Sobre lo actual no tengo nada para decir que no sea evidente para alumnos y lectores; sobre lo nuevo experimento, siempre, que tampoco tengo nada para decir, aunque por otro motivo; esto es, porque uno de los efectos más notorios de lo nuevo, como propuse antes, es el estado de mudez que me embarga cuando cierro el libro.

En los días inmediatamente anteriores a escribir esta nota, en dos ocasiones –lo que no deja de asombrarme– me embargó ese infrecuente estado de mudez.

El primero de los libros lo tengo ahora en la palma de la mano derecha; es *El ilustre mago*, de César Aira, editado, por lo que leo en el colofón, en marzo de este año por la Biblioteca Nacional, de manera que tardé unos meses en dar con él. El ejemplar tiene 8 centímetros de alto por 5 de ancho, 166 páginas, y se recibe guardado en una cajita de un tamaño igual al de un paquete de cigarrillos, de manera que se lo puede llevar a cualquier lado en cualquier bolsillo.

Deseo escribir sobre él, me enumero varias razones, y si encuentro el tiempo necesario voy a intentarlo. Acaso resulte poco convincente proponer como nuevo un libro de Aira, que publicó un número para mí desconocido de libros en los últimos 45 años, y de cuya obra, en lo general y en lo particular, parece haberse dicho casi todo. *El ilustre mago* no difiere mucho de sus novelas anteriores y posteriores, pero me ha devuelto a una pregunta que en mí reaparece con la lectura de cada libro de Aira –no leí más de veinte, lo que en este caso puede considerarse un número nada más que aceptable– y es qué hay en sus libros que, según entiendo, no pueden ser reducidos a la aplicación de dos o tres procedimientos constructivos insistentes, invariables, como tantas veces se repite.

En este caso, el narrador –“César”– se pregunta por qué habrá decidido en su adolescencia escribir novelas, ya que acaso lo suyo no fuese eso sino –lo considera tardíamente– la teoría, la crítica, el ensayo filosófico. ¿No habría seguido –continúa– un camino equivocado durante cuarenta años? ¿Y no sería posible, al cabo, tomar cada una de sus novelas, excavar en ellas nada más que las ideas y reescribirlas, pero ya no como un elemento más de una ficción, sino como tratados?

Esa sucesión de preguntas, desprendidas cada una de otra, como un razonamiento metódico, me devuelven, como decía, a la pregunta de si no hay en los libros de Aira un resto enigmático, irreductible a un principio formal, cuyo origen es –¿podré nombrarlo de otra manera? Veré– una inteligencia extraordinaria; cuestión francamente problemática porque me aproxima, y mucho, al horror del discurso del crítico y del docente: lo inefable. Una hipótesis a considerar cuando disponga, como dije, del tiempo necesario, es que el anonadamiento, la mudez ante un texto es señal confiable de su momentánea condición de nuevo.

Deberé atender, además, al hecho de que este libro, que entiendo nuevo, fue editado por primera vez por una de las instituciones más tradicionales de la cultura nacional, en un formato que ningún libro anterior de Aira había conocido –la edición de “Mil gotas” en Eloísa Cartonera merece otras precisiones– y que ningún lector podrá conocerlo si no se acerca antes a la planta baja del edificio de la Biblioteca.

El segundo libro también lo tengo a la vista, sobre la mesa, apenas más allá de la libreta donde estoy escribiendo. Es la reunión de los volúmenes V, VI y VII de *Cuadernos de Lengua y Literatura*, del bahiense Mario Ortiz, editado por Eterna Cadencia también en marzo de este año –la aparición simultánea de los dos libros ¿dice algo de la confianza en sus méritos por parte de los respectivos editores, que tras los meses agobiantes de las vacaciones, donde se leen los libros recibidos como regalos de Navidad, Año Nuevo, Reyes, los lanzaron a probar suerte en el mercado al comienzo de una nueva temporada editorial?

Deseo también escribir sobre él, y si encuentro, otra vez, el tiempo necesario, intentaré hacerlo –se me ocurre que tal vez pueda provocar esa oportunidad si entre los compañeros

de la cátedra acordamos incluirlo en un próximo programa de estudios para dictar en la facultad; tengo que conversarlo con ellos-; aunque todavía permanezco mudo frente a él y por ahora no pude decir nada más que algunas palabras: que es un libro extraordinario –no hay nada semejante en la literatura argentina, que es la única sobre la que tengo algún conocimiento; y el establecimiento de los libros de Sebald como modelo posible es una evidencia que deja a la sombra una gran cantidad de elementos que hacen, del libro de Ortiz, algo nuevo– y que los lectores tempranos del libro deberán atesorar el ejemplar porque su autor será, más tarde o más temprano, premio nacional de literatura, lo que, como se ve, es no haber dicho casi nada.

Advierto desde ya una dificultad, porque sólo leí los últimos tres de una serie que, hasta el momento, está compuesta por siete volúmenes; pero entiendo que esa limitación no me impide, ni mucho menos, advertir que estoy ante algo nuevo; así me sucedió que fue el libro que me permitió volver a leer luego de que, después de haber releído viejos relatos de Ezequiel Martínez Estrada que siguen siendo nuevos, interrumpí y abandoné la lectura de varios libros recientes que, a la luz de los de Martínez Estrada, me resultaron convencionales, insatisfactorios.

Es conocido que a mediados de 1942, cuando se otorgaron los premios nacionales de literatura correspondientes al trienio 1939-1941, *El jardín de senderos que se bifurcan* fue postergado en beneficio de otros tres libros de ficción olvidados de inmediato –y entiendo que para siempre–.

En algún lugar escribí sobre el episodio y propuse que el hecho de que el libro de Borges no recibiera ninguno de los premios era, antes que un fallo inconcebible, motivo para el escándalo, algo bastante razonable, casi premeditado por su autor, si se atendía, por ejemplo, que el relato que abría aquella colección desconcertante era el desconcertante “Tlón, Uqbar, Orbis Tertius”, o que el volumen, en sí, era una verdadera conspiración contra el estado de la literatura argentina de aquellos años; nada había que fuera semejante a aquel libro de Borges –ni lo hubo luego–.

Sin embargo, de aquel episodio, más interesantes me resultaban las razones que se habían ofrecido en contra de la literatura de Borges –y que eran un lugar común desde hacía más de una década–, por muchos considerada poco humana, de alambique, oscuro y arbitrario juego verbal, que por exótica y decadente no podía ser representativa de nuestra cultura como para aspirar “al galardón de la mayor recompensa nacional”. Los miembros de la Comisión Asesora y de la Comisión Nacional de Cultura advertían así, a través del fallo, que la dirección tomada por la literatura de Borges no era la adecuada.

Esa opinión –no es más que eso, al fin y al cabo– acaso no haya terminado por desvanecerse, por incomprensible que resulte para quienes entienden, al revés, que difícilmente haya obra tan humana como la de Borges. Que sea humana, de cualquier modo, es una fatalidad, pero si hay algo implícito y relevante en aquella advertencia del jurado es que la inteligencia, al menos en la esfera estética, puede ser un disvalor. ¿Cómo puede entenderse algo así?

Propongo lo siguiente: que en el desprecio por la inteligencia está supuesto que esa cualidad es intransferible, y por eso mismo inalcanzable para el resto. Así, la inteligencia no sería una virtud que se desarrolla con esfuerzo personal a lo largo de los años y dadas ciertas condiciones que la favorezcan, sino un enigmático don que en la personas humildes despierta admiración; y en las miserables, desprecio.

La conmovedora inteligencia de Ortiz, que es una con su extrema sensibilidad para atender a toda experiencia ofrecida por el mundo, será entonces causa de admiración o de desprecio, como ocurrirá lo mismo con el hecho de que sus *Cuadernos de Lengua y Literatura* sean efecto de la convicción de que no hay insignificancia.

Esa convicción es, en una parte, herencia de las vanguardias históricas, pero también las excede para afiliarse a lo que, en verdad, es una manera del ser –el asombro– que tanto dio origen a la filosofía como también se manifiesta en cada acto de cada niño, de cada niña, cuando, por ejemplo, entabla una conversación con un amigo invisible.

Cuando estos *Cuadernos* reciban el premio nacional de literatura, *El jardín de senderos que se bifurcan* alcanzará, por fin, una demorada reparación que, desde 1942 y por muchos años más, era imposible que recibiera.

No tengo más nada para decir.)

ADIÓS A LA LITERATURA

por Juan José Becerra*

La agonía de la novela tiene la forma dramática de un éxodo de elefantes. La forma está dada porque en esa agonía no está sola. La acompañan otros paquidermos como la poesía (que encabezó el éxodo), los impulsos vanguardistas cada vez más débiles y el cine de autor (que comenzó como cine de formas y algún día terminará como cine de nombres).

Digamos que la novela está muriendo en lo que todavía la hace vivir. Ya no se presenta, salvo excepciones, con expectativas de renovación sino como una fórmula de entretenimiento *serio* que conserva en el tema sus posibilidades de riesgo.

Quisiera estar refiriéndome a la novela de calidad y consenso, la novela crucero, una forma que aún en sus desniveles se parece a una película de género de no más de noventa minutos, capaz de terminar la historia que inicia y de –mientras transcurre– mantener su atractivo en la dosificación de lo que va a entregar. Lo que se propone, sin dudas, es diferir la satisfacción que está dispuesta a dar, por lo general en una lengua comunicativa, de algún modo una lengua de servicio, para finalmente concederla hasta el agotamiento.

La novela crucero se inspira en el imaginario de la crónica periodística, con la cual compite. Usurpa sus asuntos –la profundidad social, los dramas marginales, los paisajes conmovedores o inquietantes, la agenda de sucesos freaks, la lírica de la violencia, etc. y, cuando puede, los espesa dándoles un elemento literario. Uno de esos elementos, quizás el más común, es una distancia medida entre la prosa y la referencia que alude, la mejor manera de que a la referencia no se la niegue pero, así y todo, aparezca censurada por la prosa para, de ese modo, producir el efecto de una invención de cercanías.

Otra característica de la novela crucero, y que define el *New Deal* de la literatura sobreviviente como sucedánea del cine *indie*, es que en ella debe verse todo. Su fuerte es la visibilidad, por lo que todo debe suceder en un espacio escenográfico –nunca en un espacio mental–, al margen de si ese escenario es artificial o natural. En términos estadísticos, casi siempre es natural, porque el escenario natural dispone de inherencias eficaces como el paisaje natural, la lengua “natural” y una historia naturalizada por las naturalezas anteriores. Pero si esta literatura le debe sus temas a la crónica, entonces el espacio narrativo, el clima y el ritmo se lo debita, con un atraso que permite la ventaja de la sedimentación, al naturalismo del llamado Nuevo Cine Argentino, que no es otra cosa que un *revival* del neorrealismo.

Del otro lado, como envolviendo a la novela de consenso, se divisa la línea de una tradición de la literatura que es la de un interior sin gauchesca, un interior que podemos juzgar estadounidense, cuando no reducirlo al interior de Estados Unidos percibido por la sensibilidad de William Faulkner. Los precursores de esa línea en la Argentina son Juan José Saer y Manuel Puig, versiones alta y baja, respectivamente, de la postulación del clima literario *natural* que se desprende de los suburbios, previamente señalizados por Borges.

En esta dimensión se tejen las alianzas de equilibrio e intercambio entre los recursos visiblemente aparatosos de la ficción y la presentación honestista de cierta naturaleza, de la que parece surgir, no sin llevar consigo El Código de Verdad que el lector de hoy (por no llamarlo consumidor de textos) le exige a la literatura, y que no es otra cosa que lo que al

* Juan José Becerra nació en Junín, provincia de Buenos Aires, en 1965. Es autor de los ensayos *Grasa* (Planeta, 2007), *Patriotas* (Planeta, 2009) y *La Vaca – Viaje a la pampa carnívora* (2007), y de las novelas *Santo* (Beatriz Viterbo, 1994), *Atlántida* (Norma, 2001), *Miles de años* (Emecé, 2004) y *Toda la verdad* (Seix Barral, 2010). Comentarios y artículos suyos sobre literatura, cine y arte suelen aparecer habitualmente en medios de la Argentina y del extranjero.

mismo tiempo le pide a la televisión documental: una realidad palpable, la realidad más o menos artística que está ahí, debajo de la realidad ordinaria, lista para ser descubierta.

La literatura no cesa de ser expulsada de la escasa superficie que ocupa, que es la de una pequeña isla prácticamente sumergida por libros. ¿O acaso a la literatura no la está matando la proliferación indiscriminada de libros? Pero si todavía habita ese mundo, lo hace de un modo meramente testimonial: para que –todavía– no se pueda decir que no existe. En estas circunstancias, la novela crucero es quizás la última manifestación visible de la literatura, lo último que se verá antes de su repliegue total del escenario donde ocupó el lugar ambivalente del fantasma.

Ha llegado la hora de nombrar. Por lo que sería conveniente dar tres ejemplos de novelas argentinas crucero (acotemos que las tres son buenas): *Opendoor* (2006), de losi Havilio; *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued; y *El viento que arrasa* (2012), de Selva Almada. Aunque trabajen en diferentes niveles de profundidad, las tres deben ser situadas en un mismo espacio. Las tres son, en general, agorafóbicas, lo que no impide sus momentos de encierro; y las tres discurren entrelazando las líneas de la naturaleza general y la naturaleza humana, de las que siempre hay que esperar conductas sorprendidas.

La señal de época, en los tres casos, es la indiferencia. Tanto la joven urbana que se enamora de la brutalidad del campo en *Opendoor*, como el Certati que debe hacerse cargo de los cadáveres de su familia en *Bajo este sol tremendo*, como la hija del reverendo en *El viento que arrasa*, están allí, cada cual en su puesto narrativo, para dejarse llevar por la historia. La historia se va armando en la pasividad de los personajes, algo que ocurre también en los cuentos de Martín Rejtman (al menos en los primeros, de *Rapado*, de 1992; y en los últimos, de *Tres cuentos*, de 2012), quien reúne en su obra su perfil de cineasta pionero del Nuevo Cine Argentino (“segundo” nuevo cine argentino, según Wikipedia) y cierta excelencia en la ejecución de narraciones “de mínima”, que no tienen nada que envidiarle al laconismo y a la eficacia que tienen los relatos de Raymond Carver.

Me pregunto ¿por qué, siendo que tanto sus características generales como su fecha de aparición apuntan a familiarizarse con las novelas que nombro, no encaja en este sistema *El desperdicio* (2007), de Matilde Sánchez? Porque lo que la aleja de la novela crucero es la densidad de su escritura. Para ingresar a ese sistema debería haber estado menos escrita, lo que de alguna manera indica que lo que está *muy* escrito podría ser considerado y hasta aceptado por las estructuras que definen el consenso literario, pero nunca despertar su entusiasmo.

Las novelas de Havilio, Busqued y Almada son, sin dudas (no hablamos de obras, dentro de las cuales Havilio parece perfilarse con ventaja), libros de calidad. Pero también es la *última* calidad que el lector de hoy le va a tolerar a la literatura, como si le dijera: “hasta acá llegamos”. El porvenir de la novela es el de un género cada vez menos escrito. Su única salida –una salida hacia atrás– parece ser la de la narración pura, una narración sin especulación ni poesía cuyo merecido rey es Roberto Bolaño y su obra extraordinaria, sobre la que no hay nada que objetar pero que es la referencia que define qué, de la buena literatura, es lo que todavía funciona para los otros.

ENTREVISTA*

Hernán Pas: Voy a comenzar con una pregunta sobre la lengua. En todas, o en casi todas sus colaboraciones, de forma directa o indirecta, se alude a algo así como el *valor* de la lengua: la lengua de la literatura, el estilo, o la literatura como lengua, la lengua propia –lo que solemos designar como “lengua literaria”–, las capacidades o potencialidades de esa lengua. Entonces, la pregunta se podría formular así: ¿cómo piensan los vínculos entre esa lengua que escriben, esa lengua con la que trabajan y por la que optan cuando trabajan y la instancia de recepción? Dicho de otro modo: a la hora de escribir, ¿qué efectos (posibles, probables, deseados) creen o esperan producir en el lector con su escritura?

Miguel Vitagliano: Creo que desde siempre sentí una especial atracción por los lugares comunes, por esos lugares comunes del lenguaje que mantienen en espera cierta extrañeza, si los oímos, digamos, con la mirada de un miope. La idea misma de “lugar común” carga con un sentido doble: es el clisé, el espacio donde no se dice nada, pero también es un punto de reunión anónimo, una condensación colectiva. En medio de esa tensión me interesa que esté la lengua con la que escribo mis novelas. Que transiten el lugar común en ese doble sentido. No digo que lo atraviesen porque eso implicaría la llegada a un punto exterior, algo que sin duda concita mi atención cuando leo o estudio, no mientras escribo ficción. Me interesa pensar la lengua de una novela inmersa en esa tensión. Bajtín decía que la novela era, entre todas las formas literarias, la que ponía mayor hincapié en lo “no artístico” para hacer “arte”. Sin duda que hay mucho para reflexionar en torno a eso, pero uno de los aspectos es el carácter fronterizo que trato de señalar. En ese sentido los poemas de Oliverio Girondo me resultan una experiencia con la lengua que debería ser entrañable para la novela argentina. Y me refiero tanto a su sintaxis respirada, que parece hablada después de ser escrita, como a la construcción de los neologismos de *En la masmédula* donde no hay otro lugar para las cosas que no sean las palabras. Como si las cosas se contrajeran y fueran pronunciadas por primera vez. Sí, cosas pronunciadas. Y cuando digo esto no puedo sino pensar en esa frase de William Carlos Williams que insiste en su poema *Peterson*: “No ideas salvo en las cosas” (“Not ideas but things”).

En cuanto a los efectos que esperaría lograr en el lector, lo más verdadero que puedo decir es que me gustaría que los lectores entiendan cómo son las cosas en mis novelas.

Martín Kohan: En la medida en que concibo la escritura literaria antes que nada como una experiencia diferencial con la lengua, lo que espero es suscitar en la lectura una experiencia de la misma especie. Las lecturas pueden seguir la narración de una cierta historia, rastrear o establecer sentidos políticos, detenerse en los mecanismos de un determinado personaje; pero si algo de eso se activa en el lector sin que la lengua como tal produzca una diferencia con respecto a cualquier otro relato de historias, otro decir lo político, etc., o incluso respecto del uso cotidiano de la lengua, consideraría que mi escritura fracasó con ese lector.

Aníbal Jarkowski: Todo escritor tiene un cierto ideal de lengua literaria, del que puede ser más o menos consciente. Yo diría que, en mi caso, mi ideal de lengua es efecto de un distanciamiento del habla cotidiana. Tal vez tenga que ver con una situación original, de

* La presente entrevista fue realizada por correo electrónico bajo un sistema de intercambio simultáneo, de modo tal de que todos pudieran leer las respuestas de los otros.

clase: para mí la creación de una lengua literaria funcionó –creo– como una compensación de carencias materiales. Mi padre era obrero metalúrgico y mi madre ama de casa; no pasé privaciones, pero de todos modos supe lo que era cenar café con leche o vivir una salida a una pizzería como lujo. En lugar de mimetizarme con ese mundo, creo que lo que decidí fue tomar distancia de esas carencias con la exhibición de un lenguaje lujoso, artificial.

En este sentido, nunca, ni en los comienzos ni ahora, pensé en una lengua que se aproximara al habla de los lectores sino que, al contrario, señalara una diferencia, una extrañeza. Como si para mí simular efectos de habla no tuviera valor estético. Creo que siempre escribí en función de una voluntad realista, pero no en términos del habla común.

Juan Becerra: Nunca jamás pienso en un destinatario cuando escribo. Ni en un lector real, ni en uno ideal, ni un editor, ni en críticos. “Del otro lado” nunca veo individuos o grupos en base a los cuales fantasear con una relación. Pero supongamos que lo hiciera. ¿Qué cambiaría? Nada, porque el disgusto, la satisfacción, la indiferencia o la conmoción que un escritor puede producir en sus lectores son fenómenos accidentales. El escritor escribe en una lengua pero el lector recibe otra. Ambas son prestadas aunque sus usuarios las imaginen propias. Es cómica esa escena en la que el escritor dice “mi” estilo y el lector habla de “su” interpretación. Cada cual es el emergente de sistemas específicos, de masas diferentes de lenguas a las que pertenecen por inmersión. Si hay diálogo entre ellas es el mismo que podría darse entre un sistema eléctrico y un sistema acuático, o entre bestias de diferente especie.

HP: La pregunta inmediata se ocupa de la novela, mejor dicho de su vitalidad: ¿creen acaso que el formato novela, tal como lo conocimos hasta, digamos, el llamado boom de los sesenta en Latinoamérica, ha expirado o, mejor, mudado en otra cosa? Y si es así, ¿qué sería esa otra cosa?

MV: La novela como género es sin duda un producto histórico, surgido en un momento determinado y que habrá de concluir en un momento aún no determinado, pese a que desde hace más de sesenta años se viene anunciando su muerte inminente. Un asunto que excede con creces a la llamada literatura del “boom”. Es un aspecto interesante cuando se lo aborda desde la historia de la literatura. Aun así, tanto como lector y escritor, me interesa más la novela como forma que como género; es decir, me siento interpelado por el novelar que recorre géneros, y hasta soportes, bien diferentes. Siempre leí *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, como atravesado por ese mismo novelar que está en *El Facundo*, en *Martín Fierro*, en *Confesiones* de Rousseau pero también en *Los Soprano* y en *Breaking Bad*. El novelar no conoce la pretendida totalidad del género, es más calladamente invisible, y a veces deslucido, quizás porque tiene una voluntad imperial.

MK: La vitalidad de la novela como género parece probarse antes que nada en su resistencia a las agonías, al hecho de que cada tanto se anuncia su agotamiento, la inminencia de su muerte literaria, y lo cierto es que no deja de sostenerse. La notable plasticidad de la novela explica, al menos en parte, esa capacidad de transformación, y la evidencia de que esas crisis, aunque parezcan terminales en algunos casos, finalmente la alimentan. Por otra parte, admite tal vez más que otros géneros la coexistencia de temporalidades diferentes: se siguen escribiendo y leyendo novelas decididamente anticuadas en términos formales, como si Joyce no hubiese existido, como si no hubiese existido Proust (lo cual no quiere decir que haya que ponerse a escribir como Joyce o como Proust, lo que sería una tontería, garantía total de fracaso). Pero a veces se escribe con conciencia de que esas escrituras le sucedieron a la novela, y otras veces se escribe como si nada de eso hubiese pasado. Y todo es novela, y la novela sigue.

AJ: En realidad la novela es un género que desde sus orígenes no hace otra cosa que mutar. Hay un cierto patrón de convenciones formales y hasta temáticas que facilitan la

producción seriada, su distribución, su venta, su consumo. Es una de las cosas que el cine aprendió del funcionamiento social de la literatura. No hay ninguna razón para desmentir que Hugo Wast y Juan José Saer fueron novelistas; ahora bien, basta con leer ya no una página sino una oración escrita por cada uno de ellos para que uno se pregunte: si ellos dos son novelistas ¿qué es entonces una novela?

Para no extenderme y volver a la pregunta: la narración extensa, que por comodidad llamamos novela, se sostiene en dos modalidades; por un lado, la mayor sumisión a una serie de convenciones, a patrones fijos, previsibles; por otro, el abandono a mutaciones formales. A ambas cosas se las seguirá llamando novelas y uno no terminará de entender por qué, si son al cabo tan distintas. Pero no es nada grave, son cosas que pasan.

JB: Hay novelas vivas y novelas muertas, sin perjuicio de la edad. Una novela viva: *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn, que es de 1976. Una novela muerta: la última de Vargas Llosa. La evolución es un concepto equivocado para juzgar al arte. Ahora bien, girar alrededor del Boom, al que veo como chatarra espacial, sigue siendo, en términos relativos, un buen negocio. Siempre se necesita un escritor colombiano, un mexicano o un argentino for export para continuar con esa tradición que nunca estuvo tan atenta a la curiosidad por la forma como a los coloquios, las traducciones y la cartelización de los nombres. Los agentes ayudan a desarrollar una secuencia de carácter fabril que describiría así: premio, viaje, prensa, olvido. Y que pase el que sigue. Con ese régimen, la literatura tiende a ser un acontecimiento... sin literatura.

HP: ¿Cómo piensan entonces la relación entre literatura y mercado? ¿Qué valor, rol o función –para usar una fórmula de Eagleton– adjudican en ese contexto a la crítica?

MV: El mercado parece incansable en su tarea de convertirlo todo en mercancía. Por eso yo prefiero, todas las veces que puedo, que no tenga lugar en mis conversaciones.

MK: Yo pretendo hacer valer una distinción entre escribir un texto y hacer un libro. Lo que yo hago es escribir un texto; luego, con ese texto, se va a producir un libro. Lo que va al mercado es el libro, asunto del editor, no mío. Aunque está claro que un escritor puede tomar en cuenta, en el momento de escribir el texto, el libro que con eso se hará y el mercado al que irá a buscar clientes. Yo, personalmente, no lo tomo en cuenta para nada; lo delego en la fase-libro y lo elimino de la fase-texto (no es que no me importe, me importa después, cuando ya no es asunto mío). En cuanto a la crítica (yo soy crítico literario), es evidentemente decisiva para que la circulación de los libros transcurra en términos de lectura y escritura, y no meramente de compra y venta. A mi juicio, la función de la crítica se ve hoy por hoy afectada por el anti intelectualismo, el amiguismo, el enemiguismo, la fiaca de algunos reseñistas.

AJ: No desestimo la pregunta acerca de eso, pero me pregunto la razón de esa insistencia. Para encaminarme a alguna posible respuesta, se me ocurren casos. Por ejemplo, para la literatura de Saer la intervención del discurso crítico fue fundamental. Cada venta de un ejemplar de sus libros es efecto de una lenta y firme intervención crítica: Gramuglio, Sarlo, Piglia, Jitrik, Prieto, Zanetti. Recordar hoy que el Centro Editor de América Latina publicó ediciones populares de varios libros de Saer a comienzos de los años 80 puede ser desconcertante para quien no sabe de la presencia de ciertos críticos en los planes de edición del CEAL.

Un ejemplo distinto: el discurso crítico no tiene nada que ver con la amplísima circulación de los libros de, digamos, Andahazi o Florencia Bonelli.

Tal vez haya que considerar que la crítica no funciona del mismo modo respecto de la literatura, cuya circulación es lenta, extendida en el tiempo, que respecto del cine o el teatro, donde el horizonte no va más allá de la semana de los estrenos. No se trata de desestimar uno u otro discurso, sino de atender al menos a diferencias.

A mí me interesa mucho el discurso de la crítica, pero no en relación al mercado sino en relación a la literatura. Quienes intervienen en las regulaciones del mercado jamás me

pidieron opinión acerca de nada. Y los entiendo. Del mismo modo, yo jamás les pediría una opinión acerca de la literatura.

JB: No creo que la literatura y el mercado tengan el gusto de conocerse. A veces una alucina con el otro, pero si lo que la literatura busca en el mercado es un equilibrio en los intercambio de calidad y cantidad, yo diría que se vaya olvidando del tema. Lo que el mercado promueve, recibe y consagra es, por lo general, el idioma periodístico “literaturizado”: la sencillez, por no decir la boludez, en estado de vanidad. Excepto que la literatura que el mercado en principio expulsaría porque no cumple con la llaneza exigida, venga acompañada de una figura de autor pop. Ejemplos: Cortázar, Bolaño. Juvenilismo, romanticismo y nomadismo –en pocas palabras: rock and roll en todas sus variantes– son el salvoconducto para que la literatura “buena” entre al mercado en situación de dominio. Pero como eso ocurre cada vez con menos frecuencia, me inclino a pensar que la literatura terminará siendo una actividad indoor, sin conexión con ningún afuera.

En este contexto, no alcanzo a ver una influencia determinante de las críticas. La crítica académica puede intervenir en el trabajo de darle sentido a la literatura. Sin esa intervención no se completa la línea de montaje de la literatura, como si un auto saliera de la fábrica sin las ruedas. Pero a veces esa intervención puede ser de interferencia, de negación o de inflación. Es decir, que puede fallar. La memoria de esas fallas está en la lista de lo que la crítica olvida y celebra, en ambos casos con llamativa facilidad. De la “otra” crítica, se puede decir lo mismo.

HP: En casi todas las respuestas la crítica aparece como un tercer elemento, digamos, de engranaje, como algo exógeno, por lo cual, a riesgo de resultar redundante, me aferro a esa “insistencia”, para usar una fórmula de Aníbal, y pregunto: ¿la crítica por fuera del mercado? Imagino que esa insistencia, aquí, tiene que ver con la idea de bosquejar un breve repaso acerca de un tema que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo interrogaron hace ya más de tres décadas en la famosa *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Tres décadas es una buena cifra para volver a lo mismo.

MV: No entiendo a la crítica como un discurso exógeno a la literatura; hay literatura porque antes hay crítica. No pueden ser escindidas. Toda la historia de nuestra literatura insiste en ofrecer evidencias de la potencia decisiva de la crítica. En los comienzos de los 80, la *Encuesta* de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano no se limitó a construir un mapa, su valor fundamental fue mostrar que la literatura argentina estaba allí con toda su potencia, pese a los oprobios de la dictadura. Incorporarla a la escena social. Un gesto por demás contundente, quizás el más significativo en términos colectivos que tuvo la literatura por esos años. Y la *Encuesta*, desde luego, incluía a escritores de ficción tanto como a críticos, todos ellos eran “la literatura argentina contemporánea”, tanto Nicolás Rosa y Enrique Pezzoni como Elías Castelnuovo, Juan José Saer, Héctor Lastra y Martha Lynch. En los tiempos de la post-dictadura ese discurso crítico encontró un espacio en las cátedras de las universidades nacionales y se consolidó, animando las investigaciones de los trabajos académicos pero también generando nuevos críticos con proyectos por fuera de la institución; en muchos casos esos críticos habrían de vincularse a las páginas de los suplementos culturales de los diarios. Todas son evidencias del valor y la función de la crítica en nuestra literatura.

El discurso de la crítica atraviesa ámbitos con lógicas muy diferentes o, si se quiere, antagónicas, como son la de los suplementos culturales y la del trabajo universitario. Pero no se restringe a ninguno de ellos, como da cuenta la valiosa presencia de revistas literarias en las que la crítica ha tenido un papel preponderante. Hoy día existen publicaciones que no dejan de demostrarlo, y a través también de distintos soportes, como en *Otra parte*, *Bazar Americano*, o *Mancilla*, entre otras.

MK: A mi entender, sí hay novelas de mercado, y hasta ensayos de mercado si uno quiere, y por qué no hasta filosofía de mercado; aunque de inmediato sintamos la urgente necesidad de poner cada cosa entre comillas, o anteponerle el prefijo “pseudo”. Pero

si ahora hablamos de la crítica literaria, ¿qué otra opción hay para ella sino ese afuera del mercado? El resto lo cumplen las gacetillas, o las notas de difusión (me temo que el género entrevista ha sido a menudo deglutido, en el periodismo cultural, por el género difusión). No hay mercado que adquiera crítica literaria, tampoco uno que muestre interés en dejarse orientar por ella.

AJ: Va a ser un problema desarrollar esta cuestión porque me exige una serie de precisiones que son casi ancestrales. Para proponer una sola cuestión: ¿la reseña de libros en diarios y revistas, es crítica literaria? Sí, por algunas razones; y no, por otras de peso equivalente. ¿La crítica debe ser servicial con los lectores, o desentenderse de ellos y limitarse a proponer un discurso que podrá encontrar, o no, lectores?

Muchas veces, cada vez que puedo, en mis clases uso reseñas para proponer a los alumnos una cierta imagen de la recepción temprana que tuvo un libro. Me parece que es algo valioso para considerar. Ahora bien, esas reseñas se publicaron en diarios, revistas o aparecieron en sitios virtuales 10, 15, 20 años antes; la mayoría de las veces, por no decir siempre, a los autores ni se les puede ocurrir que esas reseñas aparecerán —ellos cobrarán algún dinero—, caerán al olvido, permanecerán allí años y años y después un docente va a recuperarlas y ponerlas a circular otra vez y en un espacio totalmente diferente como el de la universidad y recibiendo lecturas muy diferentes, como las de los estudiantes.

Bueno, dado ese ejemplo, ocurriría que, a veces, una reseña, años y años después, deviene parte de una trama crítica que no tiene nada que ver con el mercado sino con la crítica. La reseña habría sido escrita para un presente en el que rápidamente se disuelve, y encontraría valor 20 años después. Yo entiendo que la literatura tiene tiempos lentos, muy lentos, y entiendo que con la crítica ocurre lo mismo. Es una lentitud que exaspera al mercado; no se ofrecen mercancías para que sean compradas 10 o 20 años después.

JB: Claro que hay una crítica por afuera del mercado. Es la crítica subsidiada de las universidades, lo que no significa que sea una crítica de Estado. Pero si se observan bien las pistas, veremos que por una circula la literatura, casi en un 100% financiada por el sector privado, mientras que por otra se va formando el juicio que le da sentido. Describiría este esquema del siguiente modo: sin capitalismo no hay literatura, y sin las universidades —es decir sin el Estado— no hay crítica independiente. Pero son casos gemelos de indiferencia. Al capitalismo productor de libros no le interesa en lo más mínimo la literatura, a la que podríamos considerar su accidente. Mientras que el Estado invierte en la crítica arrastrado por la inercia de la tradición universitaria.

HP: En los últimos años algunas polémicas y cruces retumbaron en el campo literario argentino, y específicamente en el de la narrativa. Al libro de Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, que fue un reconocido agitador en ese sentido, le siguió un punzante y jugado artículo de Marcelo Cohen en el que habló de “infraliteratura” e “hiperliteratura” para referirse a dos modalidades de escritura contra-estatal: la primera, la intencionada mala escritura, o la escritura “plebeya y procaz”; la segunda, menos enconada que la primera, y también menos “ilusoria” según Cohen, sería aquella que apela a la hipercodificación de la lengua mediante el usufructo de tropos y múltiples variantes de la sintaxis. ¿Cómo perciben esas polémicas, qué temas les interesan y cuáles les parecen prescindibles, cómo se sitúan respecto de esas ideas? ¿Les parecen productivas, necesarias, inevitables esas polémicas?

MV: En cada mesa redonda o panel en el que participé durante los 90 siempre, en algún momento, surgía la necesidad de que los narradores participantes dieran cuenta de alguna polémica. O mejor, lo que se decía es que no había polémica en la literatura contemporánea. Con algunos de los amigos que hoy participamos en esta conversación, solíamos responder casi a coro que la polémica estaba en los textos. Cada escritura era un acto de decisión acerca de cuál era la literatura que se elegía. En los textos no sólo estaban las diferencias particulares sino también los “no” irreconciliables a la espera de los lectores. No he cambiado de opinión.

Más allá de eso, la polémica en sí misma es un género que no cultivo y al que no le rindo culto. Prefiero las discusiones, apasionadas y extensas.

MK: Debo decir que participé bastante de esas polémicas, lo cual de por sí ya indica que me importan y me parecen productivas (aunque a menudo dejaron de serlo y devinieron rencillas chiquititas). El libro de Tabarovsky cumplió en aquel momento una función primordial: acabó con la idiotez de que en la narrativa argentina no está pasando nada, y les hizo ver, a los que sostenían eso, que estaban leyendo a los autores equivocados. En cuanto a Marcelo Cohen, no hay un solo renglón suyo que no me ayude a pensar.

AJ: Hay polémicas y polémicas ¿no? La descripción de Cohen es bastante razonable, me resulta útil para proponerla en una clase para pensar un estado del sistema literario. Pero la verdad es que no me interpela. Tengo la impresión de que el optimismo llevó a Cohen a escribir ese artículo; juzgó necesario hacer circular esas ideas, definir su posición respecto de usos de la lengua. Cohen siempre fue un intelectual con mucha polenta. Por desgracia no es mi caso. Cada vez me interesa más pensar, demorarme en algún problema, *hablar solo* si se quiere. Podrá ocurrir que a veces, hablando solo, realmente termine dialogando con alguien.

JB: Creo que lo que han hecho Tabarovsky y Cohen con sus clasificaciones es revelar que existen diferentes géneros de escritores argentinos en relación a diferentes tipos de culturas literarias. Me pareció muy acertada la identificación de los disfraces. Unos se disfrazan de Joyce, otros se disfrazan de Arlt, pero todos alquilamos los disfraces en la misma casa, llamada "La Imagen del Escritor".

HP: La última polémica que resonó en las revistas más o menos literarias, más o menos (¿des?) interesadas en la literatura, fue aquella entre César Aira y Ricardo Piglia a propósito de la seriedad en la literatura. Uno de los puntos que, con buen tino, señaló Carlos Gamerro en la discusión planteada por la revista dominical *Ñ* es que el debate olvidaba a jóvenes narradores tanto como a narradoras mujeres, como si fuera un pugilato, nuevamente, masculino, patriarcal y patotero. Dado que a este dossier lo acompaña otro dedicado a narrativa escrita por mujeres, y dado que en algunas de sus colaboraciones aparecen mencionadas novelas escritas por mujeres (Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Eva Pérez, p. ej.), querría preguntarles precisamente esto: ¿de las narradoras que hoy están produciendo y publicando, a cuáles leen o leyeron, o cuáles de ellas les resultan más interesantes, y por qué?

MV: Los listados de autores me desagradan. Siempre me parece que van en detrimento de los no mencionados. O que parten de la idea de suponer que el que habla ha leído "todo". Tratándose de un caso puntual, y luego de estas salvedades, respondo. Lamentablemente no he leído aún los textos de Mariana Eva Pérez. Pero sí soy un lector entusiasta de Gabriela Cabezón Cámara. Me interesa esa combustión que produce la lengua de sus textos, como si se desatara e hiciera tajos en las temáticas sociales (la corrupción social y los negociados en un barrio marginal o la trata de mujeres para la prostitución), manteniendo cierta cadencia de poesía lírica. En las novelas de María Pía López también me siento cautivado por esa interferencia de la lengua, parecen esquirlas que van y vuelven de la razón al desquicio. De Natalia Moret leí su primera novela, *Un publicista en apuros*, y espero con entusiasmo la siguiente. También soy lector de Matilde Sánchez y de cada uno de los relatos que publica Hebe Uhart desde hace treinta años.

MK: Soy muy lector de la literatura argentina contemporánea, a la que sigo tratando de no practicar discriminación alguna hacia las mujeres. Las leo igual que a los varones: cuando me interesa lo que escriben, o me parece que me va a interesar. El artículo que arrimé a este número de Katatay así lo expresa.

AJ: Estoy en problemas... Ni se me ocurre leer en función de género, edad, lugar de origen,

pertenencia de clase... En los últimos tiempos leí con mucho interés *La virgen cabeza*, de Cabezón Cámara, pero no por afinidad estética, al contrario, sino por un genuino interés por lo distinto. Hay otras dos escritoras a las que estoy leyendo con admiración Vera Giacconi –*Carne viva*– y Lina Meruane –*Las infantas, Sangre en el ojo*–. La pregunta obliga a la coincidencia de que responda nombrando tres mujeres, lo que, por ahí, termina siendo una manera políticamente incorrecta, etc. etc. Y realmente me apenaría que suceda algo así. Más que de escritoras o de escritores, preferiría hablar de *escrituras*. Eso me parece lo primordial y lo más infrecuente ¿no?

JB: Bueno, las polémicas literarias tienen bastante de los enconzonos entre boxeadores que no suceden en el ring sino en el pesaje. Es la parte hablada del boxeo, el “agarrame que lo mato”. Pero desde *Literatura de izquierda* no veo que alguien se anime a tirar un cross. En cuanto a la seriedad de la literatura, ¿quién puede creer que la literatura es algo serio? Yo la veo como una perversión infantil crónica, realizada por gente grande que no ha podido abandonar su objeto transicional. La literatura es a la vida lo que la mesa de ping-pong a la cancha de tenis, o lo que el aeromodelismo a la aviación: una actividad de miniaturistas que creen que la miniatura es la verdadera escala natural. En cuanto a las firmas de mujeres en la literatura, que es una disciplina trans, hace años que admiro con el mismo interés la obra de Matilde Sánchez.

HP: Octavio Paz escribió que “el arte moderno, desde su nacimiento, fue un arte crítico”. Quisiera retomar, entonces –sin ánimo polémico– la relación *crítica/literatura* pero desde ese otro lugar. Sabiendo que la mayoría de uds. son, también, profesores, ¿cómo funcionan esos saberes –los pertenecientes, mayormente, a la academia– a la hora de escribir, o al momento de autfigurarse sus trabajos? ¿Qué elementos aportan –si lo hacen–, o, al revés, cuáles resultan impertinentes?

MV: Me dedico a la docencia desde hace treinta años. Decidí tomar esa decisión porque era una manera de hacer lo que más me gustaba, leer y escribir. Nunca hice otra cosa para vivir. Lo que también podría leerse: para vivir, nunca hice otra cosa. Los días no son iguales, pero la decisión insiste y sigo eligiéndola.

MK: En efecto, yo trabajo como docente en la universidad. Me reconozco más en esta formulación que en la de “perteneciente a la academia”. Ese trabajo, pero también otros trabajos que tengo o he tenido, y también otras actividades que pueden no ser exactamente un trabajo, me ponen en contacto con saberes diversos, registros diversos, materiales diversos. Cuando escribo me puedo valer de cualquiera de esos saberes: de lo que sé de Hayden White y lo que sé de René Houseman, de lo que sé de Michel Foucault y lo que sé de Galíndez. Me encontré más de una vez con el prejuicio de que, como trabajo dando clases en la universidad, supuestamente escribo a partir de esos conocimientos y espero esos mismos conocimientos de parte del que va a leerme. Cada una de esas veces, me deprimí. ¿Quién escribe desde un solo saber? ¿Quién supone que el que lee tiene que leer desde el mismo lugar desde el cual escribió el que escribe?

AJ: En cuanto a lo de la autfiguración, prefiero abstenerme. El desafío es componer personajes. Seguramente esa abstención no sea absoluta pero tampoco es premeditada. Soy docente, pero en el aula.

Respecto de los saberes, hay varias perspectivas para pensar la cuestión, pero elijo dos. Por un lado, está la cuestión de que los saberes respondan a la verosimilitud, lo que un personaje puede razonablemente saber o creer que sabe.

Por otro lado, hay otra cuestión y es que uno aprende a medida que escribe. No sé si esto se considera con frecuencia. Durante la escritura se comienzan a saber cosas que antes se desconocían; ésa es casi la razón primordial por la que se escriben novelas ¿no? No está nada mal que uno lea materiales de lo más diversos para aproximarse al tema, al ambiente, al espacio, al tiempo de una novela, pero uno tiene que aprender de los personajes, del narrador. Escribiendo *El trabajo* aprendí muchas cosas que ignoraba sobre

el ambiente del burlesque, sobre la vida en las oficinas. Las aprendí de los personajes. Por supuesto, habrá que ver si eso que aprendí tiene correspondencia con verdades ajenas a la novela, o son saberes que sólo tienen valor para esa historia, esos personajes.

JB: Los llamados “saberes”, como las llamadas “experiencias”, sirven y no sirven a la literatura pero nunca pueden ser protocolizadas. La literatura le pide a lo que se sabe o a lo que se experimenta sólo aquello que le sea útil. Lo demás se pasa a degüello. Hay una ecología narrativa, incluyendo sus asuntos estructurales y poéticos, que permite metabolizar los materiales o expulsarlos. Supongo que esa ecología trabaja, como todas, por intuición. Pero también hay que decir que la novela, que es el más omnívoro de los géneros, puede alimentarse simultáneamente del conocimiento y la ignorancia. Este último alimento, según mi modo de ver, es el que nunca debe faltar ya que, como decía Barthes, “escribir es no saber”.

HP: ¿Son lectores de poesía? Y en ese caso, ¿qué poetas son los que rondan, rondaron con sus lecturas?

MV: Hay etapas en que he leído menos poesía, y otras en que me arrepiento de eso. Por lo demás, creo ya haber comentado acerca de ciertos poetas.

MK: Sí, lo soy. Jorge Leónidas Escudero, Jorge Aulicino, Jacobo Rauskin, Cecilia Romana, Carlos Godoy, Frank Báez. Son algunos de los que leí últimamente. Leí el Lenin de Maiakovski, que no había leído. Una dosis más de Lihn y una dosis más de Parra.

AJ: Sí, claro, soy lector de poesía. Es algo del orden de lo elemental para alguien que tiene una relación intensa con el lenguaje ¿no? En *Rojo amor* compuse todo un capítulo a partir de un collage de versos de César Vallejo y tal vez nunca haya publicado algo mejor. Una representación del Bajo de Buenos Aires, de la avenida Leandro N. Alem, está figurada según poemas de Raúl González Tuñón. No se trata de poetizar la narración; es otra cosa: es una relación con la lengua. Y la lengua es lo único que tiene un escritor. Un arte pobre, que sólo recurre a un código. No es cine, no es teatro.

Como lector, este año tuve suerte. Pasé momentos de gran felicidad preparando una larga clase sobre Juanele Ortiz. Y leí *La educación musical*, de Yaki Setton y los nuevos *Cuadernos de Lengua y Literatura*, de Mario Ortiz; libros extraordinarios.

JB: Fui lector de José Hernández, Estanislao del Campo, Baudelaire, Neruda, Quevedo, Juan L. Ortiz, Vallejo, Gironde, Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera, Pizarnik, Perlongher y Eliot. Luego fui leyendo a los argentinos que no se podía dejar de leer: Gambarotta, Casas, Mattoni, Piro, Rodríguez, Prieto, Rubio, Ríos, Molle, Raimondi, Arteca, Bellesi, Bignozzi... Todas fueron lecturas poéticas con fines narrativos.

HP: ¿En relación con qué autores –o escrituras, para poner a funcionar tal perspectiva– locales o extranjeros piensan sus propias obras?

MV: Sin duda que hay una brecha entre lo que intento hacer al escribir y lo que los lectores pueden considerar que hago. Un hiato que es inherente a la lectura, aunque no solamente; está vinculado también a la distancia que existe entre lo que podríamos definir como una función subjetiva de la escritura y una función objetiva. Hago mención a esto pensando que el diálogo que creo y busco mantener con ciertos autores a la distancia no necesariamente se corresponda con los que pueda considerar un lector. Prefiero reservarme entonces esa declaración de buenas intenciones literarias y escuchar al respecto lo que digan los lectores.

MK: Algunos autores son referencias permanentes, o definitivas: Juan José Saer, por caso, o Borges, o Faulkner, o Barthes. Otras veces, se trata de lecturas que me marcan

mucho y pueden tener mayor peso sobre una determinada escritura. Pongo un ejemplo, si me permiten, con las disculpas del caso: escribí *Bahía Blanca* evocando, hasta el afano, el registro de los diarios depresivos de la literatura de Mario Levrero; algunos tramos de esa novela no dicen otra cosa que mi devoción por Georges Perec.

AJ: No hay manera de que pueda pensar mis libros respecto de los de otros. Sólo me interesan libros ajenos que, si los pensara en relación a los míos, me apabullarían. Saer, Faulkner, Borges, Bernhardt, Sebald, Onetti... Bueno, puedo imaginar que somos miembros de la misma familia, la de la literatura, pero yo soy uno de esos familiares que si falta a una fiesta a nadie se le ocurre preguntar por ellos.

JB: A los otros autores siempre los considero en relación a mis lecturas, no a mi escritura, sobre la que nunca pensé en términos de relaciones. Hay un modo deshonesto de organizar las influencias de acuerdo a nuestras aspiraciones formales. Yo podría decir, por ejemplo, para subirme a algún caballo, que siento en mi escritura la influencia de Cervantes, de Proust, de Borges, etc. Pero, ¿estaría en lo cierto? Excepto que uno sea un idólatra, no es fácil detectar con precisión los canales por los que se deslizan las influencias. ¿Y si yo creo que mi influencia radica en Proust sólo por su prestigio y luego descubro que la verdadera influencia de mis libros surge de los escritores que “no” admiro? La influencia de lo que uno desprecia es tan crucial como la de lo que festejamos. Hay que saber reconocer los malos hábitos.

HP: ¿Cómo ven las conexiones –si es que las ven– entre la literatura argentina y la literatura latinoamericana de hoy? ¿Les parece que existe algo así como un movimiento, o tendencia estética común entre, digamos, algunos autores, países, regiones?

MV: Las interferencias son más poderosas que las conexiones entre lo que se escribe hoy en distintos países latinoamericanos. Ya se ha vuelto una costumbre que los textos que se escriben en algún país del sur deban pasar primero, en la mayoría de los casos, por editarse o reeditarse en editoriales españolas para que sí puedan llegar efectivamente a las librerías de otros países de América latina. De esa manera la fluidez en el contacto que facilita el desarrollo tecnológico se ve, en buena medida, encauzado por esa situación. En segundo lugar, no considero que puedan reconocerse de manera objetiva una, dos o tres tendencias estéticas comunes consolidadas, porque tampoco existen en el plano local. Atravesamos una etapa en la que la atomización de propuestas estéticas es tan marcada que oblitera la posibilidad de la conformación de tendencias. ¿Quién podría considerar que se trata de algo negativo? ¿Desde qué certeza?

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

AJ: Me disculpo: la profesión –docente, crítico– me fue confinando a la literatura argentina y no tengo forma de darme cuenta de si esas conexiones existen o no. Mis lecturas latinoamericanas son totalmente anacrónicas o francamente espasmódicas. No puedo menos que avergonzarme.

JB: Siempre vi a la literatura del Río de la Plata como la más insular del continente. Creo que hay algo en la literatura rioplatense que no es del todo latinoamericano, ni siquiera del todo argentino o uruguayo. Digamos que se trata de una literatura específica en su ambigüedad, dominada por el “factor costero”, y que suele afianzar su identidad local

mirando hacia afuera. Lo latinoamericano en literatura es más bien una marca industrial que ha estado ofreciendo los estribillos del desarraigo, la melancolía geográfica y algún complejo de inferioridad respecto del mercado que lo solicita. Esa inferioridad se percibe en Cortázar, que decide adoptar a París como locación y punto de vista de una literatura argentina y latinoamericana. Prefiero la arrogancia de Borges, que nunca se avergonzó de su destino sudamericano.

CHICAS DEL SETENTA. LAS NARRADORAS HOY

por Miriam Chiani y Silvina Sánchez*

A diferencia de momentos anteriores de nuestra literatura, en la nueva narrativa hay desde sus comienzos una fuertísima presencia de escritoras y un intento en algunas de ellas por revalidar un lugar que creen no consolidado o puesto en riesgo por gestos que consideran prejuicios sexistas, latentes todavía en nuestro ámbito literario. Algunas de las antologías mencionadas en la "Introducción. Sobre narrativa de la última década" dan cuenta de esta inusitada y masiva producción de mujeres. Entre las escritoras se pueden mencionar a Florencia Abbate, Beatriz Actis, Inés Acevedo, Laura Alcoba, Selva Almada, Clara Anich, Gisela Antonuccio, Gabriela Bejerman, Pía Bouzas, Sonia Budassi, Gabriela Cabezón Cámara, Susana Campos, Julia Coria, Esther Cross, Mariana Dimópulos, Marisa Do Brito Barrote, Marina Docampo, Romina Doval, Mariana Enríquez, Paloma Fabrykant, María Fasce, Claudia Feld, María García, Fernanda García Curten, Fernanda García Lao, Mariela Ghenadenik, Mercedes Giuffré, Betina González, Violeta Gorodischer, Moira Irigoyen, Paola Kaufmann, Betina Keizman, Fernanda Laguna (Dalia Rosetti), Alejandra Laurencich, Josefina Licitra, Gabriela Liffschitz, Laura Meradi, Natalia Moret, Jimena Néspolo, Ana Ojeda, Pola Oloixarac, María Laura Pace, Susana Pampín, Romina Paula, Cecilia Pavón, Mariana Eva Pérez, Paula Pérez Alonso, Gisel Pica, Ángela Pradelli, Ingrid Proietto, Lucía Puenzo, Andrea Rabih, Patricia Ratto, Paula Ruggiere, Samanta Schweblin, Lara Segade, Ana-Kazumi Stahl, Patricia Suarez, Cecilia Szperling, Paula Varsavsky, Beatriz Vignoli, Shila Vilker, Alejandra Zina, entre otras. Un aspecto para subrayar es que muchas son poetas que también narran, practican otras artes (la plástica o la música), o aportan y enriquecen sus escrituras desde otros ámbitos profesionales en los que se desempeñan: dramaturgia, psicología, sociología, filosofía, periodismo y comunicación, ciencias políticas.

A pesar de las posibilidades abiertas de publicación y de que la literatura de mujeres es un foco de creciente interés para el mercado, se dice que es aún poco conocida por el público. Pocos también son los críticos que se han dedicado a investigar las producciones de esta generación y en particular los textos de las escritoras. Beatriz Sarlo, en *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, pone el foco en algunos textos de ellas (Laura Alcoba, Selva Almada, Mariana Dimópulos, Mariana Enríquez y Gabriela Massuh). Pero es Elsa Drucaroff quien, al investigar en forma sostenida la literatura de los últimos años, plantea cómo el orden de los géneros viene tejiendo hilos nuevos en nuestra literatura desde los '90.

Por la escasa atención de la crítica a esta producción y por lo que se ha planteado acerca de la marcada divergencia que caracteriza el panorama presente de nuestra literatura, preferimos en este dossier dar a conocer, hacer circular procesos o proyectos de escritura en gestación de algunas escritoras argentinas de la joven guardia que ya han conseguido cierta visibilidad y reconocimiento y cuyas obras han sido publicadas por las principales editoriales independientes. La selección, el recorte, claro está, es arbitrario pero apunta a demostrar esa variedad de estilos, propuestas y tendencias estéticas. Incluimos aquí textos inéditos de Florencia Abbate ("El Candy"), Selva Almada (fragmento de una novela sin título), Mariana Dimópulos (fragmento de la novela *Eso pendiente*), Fernanda García Lao ("Rendija"), Natalia Moret ("Come en casa Burgos"), Pola Oloixarac ("Los teratos de la lit. Acerca de *La masacre de Reed College*, de Fernando Montes Vera") y Mariana Eva

* Silvina Sánchez es Profesora en Letras por la UNLP y becaria doctoral del Conicet. Ha colaborado como docente en Teoría Literaria I (FaHCE-UNLP) y participa actualmente en proyectos de investigación grupales y en actividades de formación desarrolladas en el marco de dicha cátedra. Sus trabajos están dedicados fundamentalmente a la literatura argentina contemporánea.

Pérez (“Entrar a la Esma. Aventuras post-concentracionarias de una princesa montonera”). Las escritoras también, a excepción de Oloixarac quien prefirió no hacerlo, respondieron algunas preguntas que procuran clarificar sus intereses. Finalmente presentamos un ensayo de Elsa Drucaroff en el que reconstruye el panorama de la escritura de mujeres, a la vez que discute algunos gestos y presupuestos de la crítica sobre esta narrativa.

En varias oportunidades Florencia Abbate ha reconocido su interés por las novelas que abordan temas sociales e históricos. En la entrevista aquí incluida lo hace una vez más, agregando una aclaración: “siempre y cuando lo hagan de un modo original”. Esto, que es señalado como una tendencia de sus gustos literarios, también puede pensarse como una obstinación que permite delinear una poética; quizás ese “modo”, ensayo exploratorio donde la literatura tantea y se prueba indagando sus posibilidades de decir lo social, sea uno de los aportes de su narrativa. En *El grito* (Emecé, 2004) las consecuencias de las políticas neoliberales y los acontecimientos de diciembre de 2001, así como también la militancia y los años ‘70, son descompuestos en diversas perspectivas: los cuatro personajes centrales, además narradores de las diferentes partes en que se divide la novela, forman una constelación de miradas/voces que se refractan, contrastan y a la vez se complementan. Así los retazos se van lentamente interconectando, la Historia se mira desde los resquicios de subjetividades descentradas, lo público descubre sus relaciones con lo más íntimo y personal, lo fragmentario se organiza como parte de una descomposición que es colectiva y es política. “El Candy” aborda la trata de personas y también aquí el modo se vuelve particularmente importante: la narración asume la perspectiva de la mujer, reconstruyendo la percepción que ha sido mutilada por la esclavitud, el abuso y el maltrato. El cuento no solo es interesante por desplazar los sentidos y representaciones con que habitualmente se informa este tema cuando es capturado por la vorágine de los medios, sino, sobre todo, porque esa perspectiva femenina se pliega sobre otra focalización que concentra el relato en cierta zona sumamente densa: los cruces entre la subjetividad, el cuerpo y la experiencia. Ser secuestrado por este circuito de explotación que involucra a sectores del poder político y sindical significa, al modo de una experiencia iniciática, la transformación de las identidades y los cuerpos. Al tiempo que las mujeres son bautizadas con su “nombre artístico”, Mamá Lily les imprime los rasgos que cifran el deseo masculino más estereotipado —lentes de contacto, tintura para volverse rubia platinada, ropa sexy—. Convertida en objeto de artificio y consumo, la mujer se vuelve ajena, ya nadie conoce su nombre, ya su cuerpo no le pertenece, es lo que los otros hacen de sí, vacío suturado de marcas, olores, fisuras —el sudor de esos “tipos transpirados” que entran uno tras otro hasta el agotamiento, la cicatriz que cruza la espalda, recordatorio de los atisbos de rebeldía, las caras cada día un poco más demacradas, los ojos apagados, ausentes—. Y aún una vez que la mujer ha sido liberada del cautiverio, la memoria del horror persiste en su cuerpo, que no puede dejar de sentirse enajenado, que no se reconoce como propio, que se estremece en medio de la noche, alterado por las pesadillas y el olor del Candy, opresivo, permanente. Sin embargo, tanto como la vejación de las subjetividades y los cuerpos, el relato contempla ese nimio lugar donde es posible el reparo. En medio del “infierno”, de un “montón de mierda”, cuando el dolor recorta y aísla, también puede que ocurra un lazo de hermandad entre dos mujeres, tejido de historias y avisos, cosido con un gesto de amparo. Lazo que arropa la experiencia.

Historias rurales, relatos regionales, aunque no costumbristas, son los que viene escribiendo Selva Almada. Textos que se distinguen de la mayor parte de la narrativa de hoy, alimentada por la veloz y multiforme cultura urbana. Tramas tejidas con situaciones, personajes y voces del interior —algunas basadas en su propia vida de provincia o en hechos reales—, un interior que según la propia autora es salvaje, y con una prosa donde, por sus frases cortas y directas, se ha reconocido la influencia de los norteamericanos sureños. Pero, cómo no pensar también en Quiroga, aunque naturalmente su escritura no pueda reducirse solo a ese vínculo, cuando se lee el fragmento de la novela que está escribiendo ahora: la soledad de un hombre y la espesura de un monte negociando sus órdenes, sus propiedades, entre la proximidad y la extrañeza, la atracción y el rechazo. Porque si en este pasaje el hombre recorre el monte al menos una vez más —es un territorio que ya conoce, que lo remite a una anécdota pasada— el monte se presenta

como un espacio cerrado, un microcosmos, de vida autónoma, autosuficiente, con su música y sus silencios que el visitante, en busca de leña, irá quebrando a su paso. En esa distancia se detiene la narración. Con voces guaraníes de árboles y animales, en una escritura que busca simpleza sintáctica y tiende a la oralidad, Almada acentúa esa diferencia territorial, refractaria al hombre. Este, si bien no se somete aquí a las grandes agresiones del monte o la selva que pueden llevarlo a la muerte, con su proceder —la torpeza de un cuerpo inadaptable al medio— hace que sobreviva y se recuerde el clima de peligro que para esos espacios selló Quiroga, aunque luego ese clima tienda a disolverse con la irrupción de momentáneos ataques menores: mosquitos, rasguños o abejas. Accidentes mínimos que la narración prepara y sobredimensiona en sus detalles, con un dejo ominoso; como si algo oscuro, oculto, latiera en lo conocido; pero es solo inminencia, no termina de revelarse y si lo hace, su manifestación, de tan parcial, acaba acrecentando la cadena suspensiva, la espera de un posible mal mayor. El fragmento demuestra la continuidad de un proyecto narrativo donde el ambiente no es fondo o decorado sino fundamento de escritura.

Una mujer que se va sin siquiera anunciarlo y un hombre que se queda. En verdad, la distancia es mínima, solo cruzar el río nadando, en el Tigre; pasar a la otra orilla. Esta es la escena inicial que retrata el fragmento de la novela *Eso pendiente* de Mariana Dimópulos. Ya en *Cada despedida* (Adriana Hidalgo, 2010) Dimópulos ha frecuentado los desplazamientos erráticos, con una narradora que no puede permanecer en reposo y en su continuo peregrinar se suceden Madrid, Almagro, Málaga, Heilbronn, Heidelberg, Berlín, tal como se suceden los nombres, los trabajos, las habitaciones, los paisajes y los climas, los adioses. Allí la distancia se inscribe también en la lengua, cuando las palabras se vuelven acertijos, difíciles de articular; y lo errático se duplica en una escritura que va del relato a la reflexión, que se desliza y luego se detiene, se escande en pausas, leves repeticiones y fragmentos. En *Cada despedida*, pareciera que el continuo desplazarse no es otra cosa que un rodeo, inevitable, necesario, para encontrar el lugar —la granja Del Monje, cerca de El Bolsón—, donde además se encuentra el amor y la cercanía se hace de complicidades y silencios. Sin embargo, finalmente, la narradora vuelve a perderse, ahora no por el llamado de su impulso viajero, sino porque la muerte ha venido a desbaratar esa tregua de sosiego y felicidad. En el fragmento de *Eso pendiente* la distancia no se enlaza con la geografía, ni se mide en kilómetros y leguas; el viaje nimio, al otro lado, es también el devenir en que la intimidad se vuelve ajena. La mujer, tendida junto a su hombre en una reposería mirando el muelle, había de estar satisfecha, por el aire libre y quieto, el río pardo, los árboles y sus murmullos, porque hacía un año que estaban juntos, por haber cumplido “el sueño de la casita”; había de estar satisfecha, pero no, o no tanto. De ahí quizás que la partida sea un gesto que no necesita de su anuncio, que se esté mejor del otro lado, en el jardín de una casa ajena, y que se imagine la posibilidad de la crecida del río, el no poder volver. Pero además, pareciera que la mujer debiera partir un momento para que la memoria pueda convocarse, como si solo allí, en el lugar foráneo, fuera posible lo propio, lo auténtico, lo que uno tiene de prohibido, lo que no se quiere dejar de recordar.

“Rendija” de Fernanda García Lao bien podría participar de *Cómo usar un cuchillo* (Entropía, 2013), su último libro, compuesto por veintisiete relatos breves, que exhibe una constelación de personajes invadidos por el asco, la náusea, la furia o el hastío. La felicidad sucede en otra parte, el amor es escaso, ingrato o, algunas pocas veces, salva; la muerte, en cambio, está siempre, presente o agazapada, “no hay nada más real”. En los cuentos de García Lao los cuerpos no interesan enteros o intactos, sino cuando aparecen intervenidos por una navaja, un bisturí, un cuchillo, por un miembro o una lengua, por una mirada o una mano, es decir cuando son, o se muestran, tocados, rotos, mutilados, consumidos, penetrados, turbados. Los personajes, tal como las partes de sus cuerpos, se saben fuera de lugar y fuera de sí, desencajados, no se acuerdan quiénes son, desprecian su nombre, se sienten o transforman en otro, un desconocido, un animal, un fantasma. Estas miniaturas, escritas en un lenguaje que se atreve al absurdo, lo siniestro y lo poético, tensan las expectativas y los sentidos previos del lector al punto de inscribir allí un tajo, que no es un corte definitivo, pero sí una fisura inquietante, que nunca se deja zurcir o apaciguar del todo. “Rendija” pone en escena un juego de miradas que es a la

vez un juego de posiciones, el narrador espía el mundo de los otros donde las acciones se suceden sin reponer los vínculos entre los personajes, sus historias previas ni sus motivaciones. Limitada la vista a lo que permite escudriñar la rendija, al alternarse de las luces y las sombras, los demás sentidos ganan espesor, el oído aguzado puede reconocer a quién pertenecen unos pasos, el tono de una respiración o la procedencia de cierta risa. El narrador espía a la vieja que a la vez observa a los amantes, duplicación de las miradas que se encuentran en el fundirse de los cuerpos ajenos. Porque el avivarse de la carne, el deseo tangible, táctil, le sucede a los otros, asediados por ojos aburridos o añejos. Sin embargo, quien observa se reconoce finalmente también mirado, aunque aquí, quizás porque los sentidos pueden volverse intercambiables o porque el gusto ha cooptado la centralidad de la mirada, el narrador se descubre interceptado, no por el ojo racional, sino por la lengua que se relame lasciva.

Retomando el valor ritual de la fórmula “Come en casa Borges” —repetida casi dos mil veces en la selección del diario que Adolfo Bioy Casares, inspirado por el *Life of Samuel Johnson* de James Boswell, llevó durante cuarenta años sobre sus conversaciones con Borges—, “Come en casa Burgos” de Natalia Moret se inscribe y continúa imaginariamente —como una reescritura de sus entradas— el *Borges* de Bioy, aquí Burgos y Bloy. Además de ese título, especie de mantra disparador de la narración, el relato replica en su situación inicial la gran cantidad de pasajes en el texto de Bioy dedicados a los concursos en los que ambos escritores participaron como jurados especialmente para los premios anuales otorgados por el periódico *La Nación*. Pero Moret acopla, a lo que en el diario desata comentarios irónicos y burlones sobre literatura, sobre escritores, sobre los otros miembros del jurado, otros pasajes en él menos comunes, los referidos a los vínculos amorosos de Borges, en este caso la primera etapa de su relación con Elsa Astete Millán, cuyo desenlace —el matrimonio con Albarracín— le fuera comunicado a Borges telefónicamente por la madre de la mujer. Si bien Moret de nuevo sigue muy próxima a los comentarios de Bioy sobre la situación, el desvío en su relato consiste no solo en urdir una anécdota —Bloy leyéndole a Burgos ya ciego un relato suyo como si fuera uno de los cuentos del concurso, sobre ese episodio de la vida de su amigo— sino en el desplazamiento sutil de la figura de Borges para ahondar en los móviles que llevan a Bloy a escribir el cuento o, por extensión, a Bioy a escribir el diario. En *Un publicista en apuros* (Mondadori, 2013), un policial en la línea de la novela negra, Moret ha apostado a la importancia de las tramas en la literatura. En “Come en casa Burgos” suma a la fuerza de las historias (la biográfica/la ficcional), la reflexión y el juego sobre el género base, auto y bio grafía a la vez; el juego de la repetición y la diferencia, de los desvíos y las ambigüedades tanto de la escritura como de los vínculos que con ella se traman o de(velan). En el relato está la literatura mediando para que circule lo íntimo, lo privado, lo que no se puede decir personalmente tanto del otro, como de sí y de sus propios sentimientos hacia él, sea la envidia profesional o los celos homoeróticos. También está el fin de esa ficción-diálogo infinito entre los personajes/escritores, la palabra vencida por el roce de los cuerpos. El relato de Moret parece, finalmente, una confesión indirecta, póstuma, anacrónica: Bioy leyéndole a Borges parte del diario que publicará después de su muerte.

El comentario sobre *La masacre de Reed College* de Fernando Montes Vera, la novela que obtuvo el Premio Dakota 2012, en el que Pola Oloixarac intervino como jurado junto con Oliverio Coelho y Romina Paula, interesa sobre todo porque reafirma el gusto de la escritora filósofa por la construcción ficcional apoyada en la proliferación de discursos teóricos parodiados. En la novela *Las teorías salvajes* (Entropía, 2008), mezcla de ficción y prosa ensayística vinculada a la tradición del *romanphilosophique*, las múltiples referencias culturales ubicaban su escritura en la indistinción de las fronteras disciplinarias y las jerarquías culturales. En el texto de Montes Vera un joven argentino viaja por una beca a enseñar español en Reed College, donde se encuentra con una verdadera galería de monstruos y con el ecosistema académico —meca del progresismo estadounidense, aséptico y políticamente correcto— que, sin embargo, los produce y recibe a la vez. Allí un estudiante coreano comienza a planificar un asesinato en masa como respuesta a las políticas multiculturales del campus. Ese núcleo argumental es procesado por una máquina narrativa que usa diversos tipos de materiales: correos

electrónicos, circulares universitarias, letras de canciones, listados de todo tipo, wiki-informes y hasta menús gastronómicos del centro educativo. Oloixarac proyecta sobre *La masacre de Reed Collage* nuevos salvajismos científicos; lee la novela recurriendo a términos, especímenes, teorías y disciplinas del ámbito de la zoología y la biología: *taxa*, el término usado en la clasificación biológica para referirse a un grupo de organismos de cualquier rango; *Promachoteuthissulcus*, calamar muy extraño, de boca o corona braquial parecida a dientes humanos; teratología, la disciplina que, dentro de la zoología, estudia anomalías, mutaciones, “monstruos”; la teoría de Frank Ryan sobre el papel jugado por los virus en la evolución de las especies. Estas referencias, términos en latín, inglés y expresiones de la tecnología digital desarrollan, a partir del texto de Montes Vera, la idea de literatura como ecosistema abierto a la aparición de nuevas especies, de nuevas criaturas —los agentes de la red, de la era digital—, que la fuerzan a la lucha por la existencia, la adaptación o la muerte. En “Los teratos de la lit” el comentario crítico se asemeja a las zonas híbridas de *Las teorías salvajes*, se vuelve ficción ensayo con otro vocabulario/lenguaje para la literatura, una suerte de Naturalismo tecnológico literario.

“Entrar a la Esmá. Aventuras post-concentracionarias de una princesa montonera” de Mariana Eva Pérez es una reformulación de un conjunto de posts escritos desde Berlín en el blog *Diario de una princesa montonera —110% Verdad—*, iniciado en el 2009 y publicado recientemente en formato libro. Este blog devenido libro mantiene la espontaneidad de esa voz que “salió sola”, como dice Pérez, en el registro original y sorprende por la forma nueva de tratar el horror de la dictadura y el dolor de los descendientes de los desaparecidos. Con una escritura desprejuiciada y altas dosis de humor e ironía, el diario rompe con la solemnidad habitual para hablar del tema, trasvasa los límites lingüísticos, políticos, genéricos —de ahí su valor—, impuestos tanto por las políticas de memoria vigentes como por las normas de los géneros y registros discursivos que determinan lo decible y el modo de decir sobre la dictadura y sus efectos en nuestra sociedad. El tema en el diario se vuelve “temita”, la expresión que es cifra de todas las operaciones hechas con el lenguaje —las palabras creadas, las imágenes, el tono— para quitar peso, disminuir la densidad, sin anularla. A través de testimonios, sueños, lecturas, sensaciones, fantasías y ficciones se reconstruye el pasado pero también el presente de los hijos de desaparecidos, y allí entonces lo personal se enlaza a lo colectivo, el mundo de la casa y el afecto al compromiso público con la memoria en la Argentina de los últimos años, la “Disneylandia de los Derechos Humanos”. El bloque de los posts —que abarca el lapso que va desde mediados de 2012 hasta el 12 de septiembre de 2013—, si bien con pequeñas fugas, dadas por la irrupción de lo cotidiano, posee una unidad temática: gira en torno al problema de la resignificación de los espacios y de cierto vocabulario con especial carga semántica, a partir de la polémica desatada por los festejos con asados en la Ex Esmá. Preguntándose abiertamente sobre el sentido y los efectos de la reconversión del centro de detención en centro de circulación de actos variados y homenajes y de su participación en ellos, Pérez retoma y despliega una de las zonas más interesantes del diario, aquéllas donde se exhibe cómo los protocolos de la memoria pública oprimen subjetividades, se tornan un peso que exige descarga, o que debe aligerarse; zonas donde se pone al descubierto cómo el compromiso de inscribir simbólicamente las consecuencias del terror, la responsabilidad de seguir hablando del temita, se junta o choca con el deseo imperioso de lo otro: las minucias del mundo común, el orden de lo privado, lo irresponsable o lo banal.

Presentar, finalmente, el ensayo de Elsa Drucaroff incluido en el dossier exige destacar su continua e intensa labor de investigación, puesta en circulación y debate sobre la nueva narrativa argentina. Quizás *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (Emecé, 2011) y *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (Interzona, 2012) sean los momentos más visibles, especie de culminación de un trayecto y una búsqueda de larga data, donde Drucaroff mantuvo un intercambio constante con los escritores jóvenes, coordinó grupos y ciclos de lectura, participó en la organización de fiestas colectivas, se desempeñó como jurado de concursos de nueva narrativa, además de publicar una veintena de artículos alrededor del tema en diversos medios, académicos y masivos, y de abocarse al análisis de esta literatura en el Seminario de grado que dicta periódicamente en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Drucaroff parte de la necesidad de cuestionar ciertos lugares comunes que circulaban, allí por los inicios de su investigación en el año 2004, en la crítica especializada, en los medios culturales y entre la mayoría de los lectores: que en la literatura argentina prácticamente no pasaba nada nuevo desde que empezó la democracia, y que lo que se estaba produciendo carecía de valor, era trivial, apolítico, indiferente a la realidad social. Con la convicción de que estas afirmaciones debían ser refutadas, Drucaroff se dedicó a la recopilación y estudio de una literatura prácticamente desconocida y casi sin legitimación, trabajó con más de quinientos libros de ficción narrativa publicados a partir de 1990 y más de doscientos autores pertenecientes a las “generaciones de la postdictadura”. *Los prisioneros de la torre* se ocupa de analizar cierta entonación, ciertas “manchas temáticas” y ciertos procedimientos que pueden detectarse, de forma recurrente, en la narrativa de escritores que nacieron después de 1960, estableciendo productivas relaciones entre, por un lado, estos rasgos novedosos de la literatura actual y, por otro, el pasado traumático, la pesadilla y masacre de la dictadura, y el presente atravesado por la derrota. *Panorama Interzona* es una antología que se propone como continuación del trabajo ensayístico anterior, porque su interés es captar lo emergente, descubrir autores nuevos, poco conocidos y jóvenes (hasta 45 años) que estén escribiendo en la Argentina de las primeras décadas del siglo XXI, cuya obra esté atravesando los inicios de la publicación o aún permanezca inédita. Drucaroff recopila textos pertenecientes a diversos géneros (cuento corto, poesía, crítica y teatro) y los organiza en series a partir de ciertas “manchas temáticas” —tales como violencia y medios masivos; sexo, géneros y poder; imaginarios de la exclusión y la pobreza, entre otras—, que permiten, además de agruparlos, leerlos desde determinados ejes interpretativos.

En “Escritura de mujeres”, el ensayo que aquí se presenta, desmarcándose de la comodidad y poniendo en discusión las operaciones de la crítica, Drucaroff plantea los reparos que conlleva la realización de una antología de escritura femenina, al tiempo que se interroga por los alcances y desafíos que plantea hoy, en el actual panorama de la literatura argentina, una publicación de este tipo. Porque si, en otros momentos, y dada la indiferencia que se ha tenido históricamente por la literatura escrita por mujeres, lo que Drucaroff interpreta como “discriminación positiva” era un gesto especialmente necesario para difundir esta literatura y ofrecerle la oportunidad de mostrar su existencia y poner a prueba su valor, actualmente las condiciones y posibilidades del campo literario se han modificado de tal manera que debemos también replantear los sentidos de seguir publicando antologías literarias femeninas. La autora señala algunas transformaciones de especial relevancia en el panorama de la literatura escrita por mujeres, tales como la publicación de muchas páginas exclusivamente dedicadas a esta producción y el surgimiento de géneros literarios (la nueva novela histórica, el *chicklit*), muy exitosos en el mercado, signados por los cambios sociales de la situación femenina; todo lo cual significó un cambio del lugar de las mujeres en el oficio literario. Hoy, ya no podría hablarse sin más de la invisibilidad o falta de reconocimiento de la escritura producida por mujeres, cuando hay un número asombroso de escritoras de diferentes generaciones, muchas de ellas jóvenes, que no solo logran publicar sus textos, sino que además ganan una enorme proporción de los concursos literarios, son elegidas como autoras de los “libros del año” en diferentes espacios de difusión, son reseñadas y entrevistadas en los suplementos culturales, a la vez que se convierten en objeto de acaloradas polémicas en los medios gráficos y los blogs.

Sin embargo, según Drucaroff, la publicación de una antología de textos escritos por mujeres sigue siendo un gesto relevante y necesario. Y aquí la autora realiza un interesante desplazamiento del sentido otorgado a este gesto, pensado, ya no como medio de difusión que se vale del aislamiento en un corral de género, sino como espacio de interrogación crítica de un problema cada vez más vigente, y aún no suficientemente abordado: la existencia de marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres. Drucaroff aclara que de ningún modo se trata de señalar rasgos esenciales, objetivos, ahistóricos que permitirían caracterizar a toda la literatura escrita por mujeres, sino que se debe rastrear la potencialidad de ciertas marcas que pueden o no aparecer, y que si aparecen puede que

no sea de forma consciente o programática, es decir, una opción estética que subraya el conflicto de poder de los géneros. Una vez instalado este desafío, el ensayo se detiene a analizar en los textos la construcción de una “mirada femenina”, esos “ojos otros” que permiten revelar perspectivas nuevas, visibles en los modos de concebir los paisajes y los cuerpos, los ciclos temporales y lo histórico, en la aparición de formas y temáticas disruptivas respecto a lo que el sentido común espera que haga, y escriba, una mujer; en la exploración del humor, la insolencia, la soberbia, el esnobismo intelectual y otros tonos usualmente reservados a los varones; en el trabajo irreverente con la tradición y los tópicos literarios ya consagrados. Este es el momento en que el ensayo revela su mayor potencialidad, momento en que una mirada inusual, femenina, de crítica pero también de narradora, una mirada oblicua que se atreve a cuestionar los consensos y la doxa, se encuentra con la literatura producida por mujeres para observar allí las marcas, tonos y ritmos de esa mirada otra, igualmente audaz, irreverente, intempestiva.

EL CANDY

Florencia Abbate*

En los registros municipales figuraba habilitado en el rubro comercial como una “whiskeria” que operaba con el nombre de fantasía “Candilejas”. Era un tugurio cuyo interior permanecía invariablemente oscuro; o al menos lo bastante oscuro como para que el cartel luminoso de cerveza que había en la entrada brillara con un pálido resplandor nocturno a cualquier hora del día. De mis primeras horas en el Candy, recuerdo que Mamá Lily me llevó a la cocina y me sentó en una silla de mimbre; mientras se quejaba de lo mucho que ella se rompía el culo pero a su hijo nunca le alcanzaba nada, me aplicaba la tintura para dejarme rubia platinada. Después me colocó unos lentes de contacto celestes, y me quitó la poca plata que llevaba diciendo que iba a cuenta de la ropa “sexy” que me daría para empezar a trabajar. “Hacé lo que te dicen. Mirá lo que me hicieron a mí por rebelarme”, me susurraste, viendo que yo me resistía; y te bajaste el bretel del vestido para mostrarme una cicatriz que te cruzaba de un lado a otro la espalda como una tachadura labrada a cuchillo. Esa madrugada me contaste que te habían secuestrado en el Chaco, una semana antes de la fecha de tu fiesta de quince, y que vos misma acudiste hasta el lugar donde los captores te esperaban, engañada por una vecina que te había pedido que viajaras con ella para acompañarla a visitar a un pariente que estaba por morir. Recuerdo la confianza que me inspiró tu expresión cuando dijiste que aún no entendías por qué te entregó, ni cómo podía una persona “común” ser capaz de algo así... Más tarde decías que te gustaba mi aire de chica de buena familia, mi forma de hablar distinta al resto, la piel tan blanca y un perfume que describías como a “talco de bebé”. Te resultaba sorprendente que yo hubiera terminado también en un lugar como ése. A mí me gustaba tu transparencia. Eras como un lirio capaz de crecer erguido y flexible en medio de un montón de mierda.

Había que poder soportar los veranos en aquellas piecitas sin ventilación, los tipos transpirados entrando uno tras otro; y nosotras con nuestras caras cada día un poco más demacradas, las pupilas agigantadas de tanta cocaína barata que nos hacían tomar, y esa espera desesperada de que llegara el efecto de corte de los sedantes que nos daban al terminar la jornada, algo para apagarnos un poco, mantenernos aplacadas durante el resto del día y llevarnos de vuelta a trabajar desde la medianoche hasta las tres de la tarde. En ese infierno cada una quedaba aislada en su dolor. Algunas parecían irse anestesiando de modo progresivo. Otras, ya habían cruzado ese umbral tras el cual nada te horroriza. Al mirarlas a los ojos encontraba sólo una expresión ausente, un vacío. En todas vi eso alguna vez, menos en vos... Recuerdo que a pocos días de llegar me sorprendí al cruzarme en el pasillo a una nena. Me explicaste que era hija de una de las chicas; que la habían levantado con su madre, “La Paraguaya”; tenía siete años y había crecido encerrada. Y me contaste con la voz quebrada que un día la nena te dijo en voz baja: “Quiero que me den algo para morirme”. Y recuerdo cuando viniste a contarme que acababas de ver a otra chica,

* Florencia Abbate nació en Buenos Aires en 1976. Es escritora, Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y periodista. Publicó las novelas *El grito* (Emecé, 2004, publicada también en México por Ed. Veracruzana) y *Magic Resort* (Emecé, 2007, publicada también en traducción al portugués por Ed. Deriva), el volumen de cuentos para chicos *Las siete maravillas del mundo* (Estrada, 2006), los poemarios *Puntos de fuga* (Tantalia, 1996), *Los transparentes* (Libros del Rojas, 2000) y *Neptuno* (2005), las investigaciones *Él, ella, ¿ella? Apuntes sobre transexualidad masculina* (Perfil, 1998) y *Juan José Saer: Historia y subjetividad en la novela* (Teseo, 2011), los ensayos *Deleuze para principiantes* (Era naciente, 2001) y *Literatura latinoamericana para principiantes* (Era naciente, 2003) y el libro-objeto *Shhh. lamentables documentos* (2002). Además, realizó una antología de cuentos de nuevas narradoras argentinas, titulada *Una terraza propia* (Norma, 2006, publicada también en Perú por Ed. Estruendo Mudo). Dirige Tantalia, una cooperativa editorial independiente, e integra Entre sures, un proyecto de acercamiento entre escritores de América Latina. Junto con el grupo de escritores que participan de este proyecto, publicó *No es una antología. Paisaje real de una ficción vivida* (Estruendo Mudo, 2008). Recibió beca para residencia en el Banff Centre for the Arts (Canadá) y de estadía en Berlín por el DAAD. Ha escrito en numerosas revistas y en los suplementos culturales de los diarios *Perfil*, *La Nación*, *El País* (Uruguay), *Página/12* y *Clarín*. Mantiene el sitio web <http://www.florenciaabbate.com.ar/>.

Yanina, con las piernas atadas al respaldar de una cama, y que la vieja tenía en la mano un alambre; y también las miradas que cruzamos cuando La Brasilera comentó que había visto una especie de feto en el tacho de basura. Y el momento en que nos arriesgamos y subimos juntas al altillo adonde la habían trasladado después de la hemorragia; su cuerpo desparramado en una manta sobre el piso, las piernas amoratadas, las sombras de los huesos que parecían flotar bajo su piel como cosas submarinas; parecía una gacela estremecida por una catatonia boreal. Te vi llorar. Dijiste que te daba pena que ni siquiera supiéramos cómo se llamaba. Dijiste que le habían puesto Yanina como “nombre artístico”. Ninguna en el Candy conocía su nombre verdadero.

Casi un año después me enteré de que el dueño del Candy era un mafioso bastante conocido en la provincia. Presidente de un club de fútbol local, del cual había sido barra brava en sus tiempos juveniles, había incursionado también en el negocio de las salas de bingo; y del prostíbulo se encargaba la madre de aquel hijo ejemplar que apodaban “El Tigre”, “la gorda Liliana”, esa entrañable señora que nos hacía llamarla Mamá Lily; y así todo quedaba en familia. Supe también que su socio era un tipo aún más “importante”, un viejo dirigente del sindicato de petroleros, que además era amigo personal del Gobernador y pretendía promover la candidatura de El Tigre como intendente de una ciudad. Algunas noches los dos tipos pasaban por el Candy a comer. La vieja nos hacía cocinar y los tres se sentaban a mirar televisión mientras esperaban que les sirviéramos. Una noche cayeron a cenar y a la mañana ya no estabas. Cuando fui a preguntar qué habían hecho con vos, Mamá Lily respondió que te habías ido por tu propia voluntad a trabajar a una “plaza” en Río Gallegos. Al rato apareció su hijo y me pegó hasta dejarme desmayada. No alcanzaba a abrir los ojos antes de que diera otro golpe. Recuerdo el gusto de mi sangre mezclado con su olor a sobaco, la presión de sus brazos musculosos, y sus dedos como estacas entre los míos; y luego me recuerdo caminando a través de ese pasillo oscuro y largo, entrando al baño como con un bamboleo de muñeca de trapo, y me veo caer de rodillas sobre el piso helado, la cabeza apuntando al inodoro, la mirada perdida y un temblor de porcelana a punto de quebrarse. Nunca supe qué pasó con vos. En el juicio sólo pudo probarse que te habían comprado por tres mil quinientos pesos.

Desperté en un instante, sobre una camilla. Evoco ese momento y veo caras un poco borrosas: la de un gendarme que me hacía varias veces la misma pregunta, la de una médica joven, con pecas; y oigo la voz del fiscal que discutía con alguien, y de inmediato, La Brasilera, repitiendo que no lo podía creer, diciendo que era un milagro, parada a mi lado... Éramos nueve las chicas rescatadas en el allanamiento. Ni bien salimos noté que garuaba, sentí el contacto con las gotas y otras sensaciones que no había tenido en mucho tiempo, y hasta me pareció que la ambulancia era casi bonita en la oscuridad. “Casi” porque estábamos todas pero no estabas vos, que fuiste mi único sostén y lo más cercano a una hermana que tuve... Del reencuentro con mis padres recuerdo una contracción en la garganta; algo angustiante, que me impedía llorar; y que estaba muy cansada pero tenía miedo de dormir. Pasado un año todavía seguía dejando la luz prendida por las noches. El miedo no se va más: siempre está, y la desconfianza también. Esa chica alegre que mis padres criaron, nunca más volvió a casa. A veces tenía que repetirme en voz alta: Mi cuerpo es mío... En mi interior, una profunda aridez. Era como si la fuente del amor en mí se hubiera secado. Al principio me consolaba pensando en el juicio, en alguna forma de hacerles pagar lo que nos hicieron; yo quería verlos pudrirse en la cárcel, freídos en su propio aceite. Pero con el tiempo confirmé que algunas cosas no tienen arreglo. Por estos días, después de casi diez años, algunas madrugadas me despierto agitada, como boqueando al emerger del agua, me llevo las yemas de los dedos a la nariz y me parece que el olor a la inmundicia del Candy persiste. A veces sueño con esos asesinos; con los secretos que esconden. Nunca hablan. Miran televisión hasta que la imagen se reduce a una mancha ardiente del tamaño de tus ojos.

FRAGMENTO DE UNA NOVELA EN PROCESO DE ESCRITURA, SIN TÍTULO

Selva Almada*

El Negro, remera colgada al hombro, pasos largos pero lentos, se mete en el monte a buscar leña. Ahí adentro ya está todo en penumbras, aunque afuera el sol sea una bola de fuego que empieza a apagarse sobre el río. Está más fresco también y se escuchan ruiditos por todos lados: pájaros, bichos chicos que se escurren entre los pastos, moviéndolos apenas, provocando el bisbiseo de los yuyos: aperiás, comadreas, vizcachas dejan un sendero finito allí por donde pasan sus cuerpos que tienen la facultad de adelgazarse para entrar por cualquier rendija; los yuyos se mueven, se corren, se aplastan pero enseguida vuelven a su lugar: los yuyos son duros y los animalitos livianos. Aunque el Negro ande cauteloso, con paso de ciervo, siempre no va que pisa una ramita fina, una pila de chauchas secas de curupí y ese leve sonido (¿cuán fuerte puede sonar un montoncito de vainas secas?) se multiplica, se amplifica entre los troncos de los alisos y timbós, sube muy alto, traspasando sus copas, saliendo del círculo del monte, le gana a la música de todo el bicherío junto, con plumas y de cuatro patas, no por fuerte sino porque no es de ahí, porque es el ruido que provoca el paso torpe de un hombre y ese hombre no es de ese monte, no lo será más que ese rato que le lleve juntar leña, rato más que suficiente para que el propio monte lo escupa, los brazos llenos de ramas otra vez hacia la playa.

Al pasar, el Negro va tocando los troncos, las cortezas sueltas como la sangre seca de una herida, el musgo que crece sobre algunos, un suave manchón de vello púbico. Una costumbre que tenía de niño, ir acariciando con la mano las paredes cuando iba a hacer los mandados, repitiendo mentalmente la lista que le hacía su madre, olvidando siempre la mitad de las cosas.

Mira hacia arriba, los crespones espesos de las copas casi no dejan ver nada de cielo, solo un parche acá y allá que, cuando sea de noche, dejará entrar la luz de la luna y algunas estrellas. Por no fijarse donde pisa, mete la pata en un charco y se levanta una nube de mosquitos y de algún costado aparecen unos alguaciles que aprovechan para meterse en el enjambre y cazar. Se da unos cachetazos en el brazo y el lomo para espantarse a los mosquitos y se encaja rápido la remera. Más vale se pone en campaña y junta la leña antes que se lo coman vivo.

Se topa con la rama quebrada de un aliso. Debe haberla roto alguna tormenta. Cuelga del árbol, sostenida por unas hilachas secas, como tendones. La tienta apenas y se desprende. Es grande. La arrastra, vendrá bien para mantener el fuego.

Se ha hecho oscuro y le cuesta distinguir las formas. Entre las ramas, ojitos brillantes lo observan. Al pasar un espinillo le araña los brazos. Siente la piel que se rasga y los puntitos de sangre que brotan como rocío. Está florecido, aunque él ya no pueda ver las flores, las adivina: un puñado de pelusas amarillas. El perfume dulce le llega, claramente. Y también el zumbido. De una rama cercana de otro árbol, pende un enorme camuatí, como una cabeza agarrada de sus pelos.

* Selva Almada nació en Entre Ríos en 1973. Publicó sus primeros relatos en el semanario *Análisis*, de la ciudad de Paraná. Allí dirigió, entre 1997 y 1998, la revista *CAelum Blue*. Es autora de los libros *Mal de muñecas* (Carne Argentina, 2003), *Niños* (Editorial de la Universidad de La Plata, 2005), *Una chica de provincia* (Gárgola, 2007), *El viento que arrasa* (Mardulce Editora, 2012) y el e-book *Intemec* (Ed. Los Proyectos, 2012). La revista *Casa*, de Casa de las Américas, publicó su cuento "El desapego es nuestra manera de quererlos" (Cuba, 2006). Relatos suyos integran las antologías *Una terraza propia* (Norma, 2006), *Narradores del siglo XXI – Programa Opción Libros del GCBA–* (2006), *De puntín* (Mondadori, 2008) y *Timbre 2 Velada Gallarda* (Ed. Pulpa, 2010). También participa de la antología *Poetas Argentinas 1961-1980* (Ediciones Del Dock, 2007). Su cuento "El llamado" fue traducido al alemán e integra la antología de narradoras argentinas *Die nacht des kometen*, publicada por Edition 8 (Alemania, 2010). Becaria del Fondo Nacional de las Artes (2010). Forma parte del colectivo que organiza el ciclo de lectura *Carne Argentina*. Mantiene el blog <http://www.unachicadeprovincia.blogspot.com.ar/>. Recientemente ha publicado su segunda novela *Ladrilleros* (Mardulce, 2013).

Se acuerda de una vez que fueron a pescar. Eran unos gurisones un poco más chicos que Tilo. Se toparon con un avispero como este y Enero no tuvo mejor idea que romperlo con un palo. Las avispas negras se les vinieron encima, salieron del monte a los manotazos y cagándose de risa, qué boludos... tuvieron que tirarse al río para que les perdieran el rastro. Y después, ponerse barro sobre las picaduras para que dejaran de arder.

Sale con la rama grande a la rastra y una brazada de ramas más finas. Con esto y lo que les quedó del mediodía será suficiente.

Cuando llega, el campamento improvisado está solo. Enero y Tilo se fueron hasta el caserío que forma el pueblito, a la provista a buscar carne para el asado y unas cervezas. Prende el farol a gas. La camiseta hace flop y se enciende. Lo cuelga de una rama del sauce bajo el que armaron el campamento. Va a descansar un momento antes de empezar el fuego. Busca en la conservadora. Debajo del agua en que se ha convertido el hielo, encuentra un porrón. No está frío como le gusta a él, pero se deja tomar.

La voladora sigue en el mismo lugar del río. Las luces dibujan su contorno. Es raro que no se hayan marchado todavía. Parece un buque fantasma.

FRAGMENTO DE LA NOVELA *ESO PENDIENTE*

Mariana Dimópulos*

En el Tigre, en la isla, con Pedro, una tarde; tendidos en dos reposeras mirando el muelle a nuestros pies y el farol de lata que lo remataba, sin bombilla ni cable, pensando en los mosquitos y en el clima como se piensa en las vacaciones y en la intemperie, no del todo o no de verdad: ahí estábamos.

Él leía, yo hacía números en una grilla de una revista de crucigramas. Era una tarde como otras que habíamos pasado en la casa del Tigre que al fin había alquilado por ese amor, incomprensible para el caso de un hombre de libros, que profesaba por la naturaleza especialmente verde. Los hombres que pensaban en la muerte de Dios iban a la montaña, andaban por la nieve, él no; él pensaba en la muerte de Dios en esa versión mundana, a mano, algo peregrina y apenas exótica de la selva que el Delta le ofrecía, y que él admiraba como un cuadro o un hueso prehistórico. Nos tirábamos a la sombra a escuchar el río pardo y los árboles murmurando arriba sus murmullos, ¿de condena?, de música de hojas al parecer. Y había que entregarse al calor y a estar satisfechos por ese aire libre tan quieto que venía a rodearnos.

Esa tarde ya había hecho su aparición la legión puntual de mosquitos. Él los esperaba como si llegase la familia de visita; entonces servía una copa, o cambiaba de asiento. Yo me quejaba y me embadurnaba con protector.

Hacía un año que dormíamos juntos. Hacía muy poco que se había cumplido el sueño de la casita. Ese día no dije “voy a nadar”, sino que simplemente me levanté, caminé la pasarela del muelle. Era el primer principio de un atardecer fresco, o pronto lo sería; Pedro me había avisado que habría crecida y apenas llegué al muelle comprobé que los últimos escalones se iban cubriendo. Bajé y me zambullí. Nadé unos metros e hice pie entre los juncos. Pasaron varias lanchas con mujeres agitando los brazos; la luz hacía todo tipo de guiños zalameros, como un animal criado en casa; se ponía ocre y dorada.

La luz era iridiscente, decía Pedro, en las tardes; debía escribir poemas y quemarlos en las noches en secreto. Sé que me llamó desde el muelle cuando había pasado una media hora; después lo vi regresar a la casa y más tarde la punta roja de su cigarrillo en el jardín, o al menos la llama que lo encendió. Cuando se puso algo oscuro me subí a la pendiente de pasto que tenía a mis espaldas y que pertenecía a una casa detrás de unos arbustos. Un chico y una mujer hablaban de la maldad y la bondad de las abejas. El chico estaba muy confundido por el hecho de que una abeja lo hubiera picado. Todavía con la última claridad se acercaron adonde yo estaba. En realidad fue primero él, que gritó como si hubiese descubierto un barco abandonado que le hubiera traído el agua. Se decepcionó al ver que se trataba de una persona; ni siquiera un monstruo que pudiera temer. La mujer me saludó; me dijo que me conocía de las tardes en que tomábamos la lancha colectiva del mismo lado del canal.

¿Nadaba? Se interesó.

Hablamos de técnicas para ser amables.

¿Cuándo volvía a casa?, quiso saber. Era solo cruzar el agua un momento.

No le respondí. Más tarde se fueron pidiendo disculpas; yo estudiaba el río pensando en los metros cúbicos de agua por segundo, en tal ancho y en tal profundidad, y cuánto traería la crecida en tres horas, en seis y en doce si nada la detuviera.

* Mariana Dimópulos nació en Buenos Aires en 1973. Es narradora, traductora y Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires). A los 25 años viajó a Alemania, donde vivió entre 1999 y 2005. Publicó las novelas *Anis* (Entropía, 2008) y *Cada despedida* (Adriana Hidalgo, 2010). Ha traducido obras de Walter Benjamin, Heinrich Meier, Gunnar Kruger, Ulrich Peltzer, entre otros autores.

No poder volver: melancolía de segunda mano.

A casa de Celeste, cuando vivía y cuando ya no, me costaba muy poco volver. A veces me prometía que una planta me estaba esperando; “hay un geranio”, me decía, como si los geranios fueran gran cosa. Volvía de estudiar o de trabajar, pensando en una planta que nunca regaba. Otras veces no me prometía nada y me encontraba con algo nuevo, dos o tres cabezas asomando sobre el respaldo de los sillones.

Llegaban de Las Flores o de Junín; eran primos o tíos, pero la mayoría jóvenes. Hasta en sus últimas épocas, hasta con bastón, Celeste se desvivía por atenderlos y me recomendaba que les mostrase la ciudad, y algunos años había que ir trece veces al zoológico o al teatro, en la avenida Corrientes, para ver algún espectáculo en los que, indefectiblemente, ellos reían a carcajadas o lloraban.

Pero ese primo, el único que cuenta, no durmió en el cuarto del fondo, pegado a la cocina y mal ventilado, ni tampoco el azul que Celeste reservaba para las visitas ilustres. Lo conocimos hace muchos años en una fiesta de casamiento en que Celeste llevaba una mala tintura en el pelo blanco, que le había trazado dos largos pendientes negros bajo las orejas. Él se había sentado a nuestra mesa y jugaba girando el cenicero y diciendo frases muy baratas a una mujer que tenía a su lado. No nos hablamos ni compartimos el postre ni comentamos con un guiño de ojos la calidad del plato de carne; para cuando se hizo la hora y nosotras nos íbamos, ayudó a Celeste a levantarse, y cuando nos subimos al taxi nos cerró una de las puertas y usó la otra para colarse adentro. Celeste lo fue admirando durante todo el viaje, preguntándole por los parientes de Las Flores, y cuando daba con un muerto se callaba unas cuerdas, y luego insistía con otra cosa, el molino, la curva de Robles. En la casa, por la fiesta de casamiento, las dos habitaciones estaban ocupadas. Celeste tuvo dolores en el pecho y hubo que sacar pastillas de varios cajones; el primo iba y venía de la cocina, trayendo agua y café, como si conociera bien el lugar. Tenía un flequillo largo que le tapaba un ojo o casi, y hacía con los dos últimos dedos de la mano una lazada para sujetarlo, como en el campo los animales.

Una vez tomadas las pastillas, Celeste se durmió esa noche en el sillón. Él quiso saber si me dolían los pies como al resto de las mujeres después de las fiestas. Le dije que no pero acepté que me los tocara; después me dejó una de sus manos en ese muslo, manso, que yo tenía por entonces, como si de un regalo tan discreto se tratase, una mano como un moño, o un perfume.

RENDIJA

Fernanda García Lao*

Buscando alguna cosa que decir bajo el laberinto de pelos. Arriba, alguna idea resuelta o disuelta en agua se asoma y toma tímidamente, con furia, mi mano. Ahí está ella con las piernas cruzadas sonriendo, alarmada de ser tan bella y no tener con quién.

Hace rato que sonó la puerta y no había nadie, llaman y se van, se esconden para perturbarla. Alicia no tiene tiempo que perder, ya lo perdió antes. Qué tonta, le habían dado muchos minutos y ella los tiró o se le cayeron, no se acuerda.

Por debajo de la puerta se cuele un silencio especial, ese silencio me suena, así fue cuando apareció aquel amor mío. Ahora ese silencio llamando a la puerta es una señal. Debe ser para otro. Ese vacío se transformará en sonido.

En el piso de arriba se escucha un golpe de cabeza contra baldosa.

Alicia tuvo un perro que gruñía y se cagaba, siempre en ese orden. Y era terrible oírlo gruñir porque uno ya sabía lo que venía después. No era tanto el olor, como el aburrimiento de saber lo que venía. Ella le dejaba la puerta abierta y se hacía la descuidada, pero el perro no se iba. La miraba muy serio para que se sintiera culpable y ridícula. Sin orden. Yo le tenía cariño.

Nadie se lastimó arriba, hay gente que se muda. Van a perderse por ahí seguidos de sus cosas. Las cosas, aparte. La gente huye en un auto y las cosas los encuentran.

Alicia se arregla y se estira el pelo con siete horquillas. Se pone el abrigo, apaga la luz y se va. Ahora entra luz por debajo de la puerta, procedente de la escalera. La habitación no sirve para nada sin ella. Se escuchan los pasos de los vecinos de arriba, arrastrando muebles.

Oigo una respiración cerca de la rendija. ¿Seré yo?

Me quedo a oscuras en mí hasta que penetra la luz. Me duermo esperando. Sin soñar, porque tengo la cabeza llena de fiebre. A veces abro un ojo o bostezo. Deseando algún movimiento ajeno. Alguien que me sorprenda. Me aburro. Tan encuadrado. Enmudecido.

De pronto, un cuerpo se golpea contra la puerta de Alicia. Y no se abre. La vieja grita de lejos, no se le entiende, grita sin dentadura. Otro golpe derriba la puerta. Entra alguien impulsado por el esfuerzo. Es un hombre. No se ve. Parece agitado. Respira como un animal cansado. ¿Será el estudiante? No creo.

La vieja se ha puesto los dientes y dice: qué pasa, dónde te has metido. Te has metido lo dice más cerca. El hombre se mete debajo de la cama. La vieja baja las escaleras. Mario se ríe desde el suelo. Es la risa de Mario.

Pasa el tiempo arrastrándose, como siempre. Dejando su baba.

Alicia vuelve, reconozco sus pisadas. Encuentra la puerta en el suelo. Empuja y raya la madera. Enciende la luz. Tiene el pelo suelto. Mira la habitación. Camina con los labios inflamados, hecha un incendio. Camina hacia él sin saberlo. Se acuesta sobre él, y llora. Le moja la cara con agua suya, jugosa, abundante, caen sus lágrimas sobre la mano de él, y Mario las chupa y las saborea en paralelo. Bajo la cama.

Decide acostarse con la llorona. Sale de su escondite y se funde con ella. Se besan como desesperados, avivando la carne, la lengua.

* Fernanda García Lao nació en Mendoza en 1966. Hija de periodistas que debieron exiliarse en Madrid, vivió en España desde 1976 hasta 1993, donde estudió Periodismo (Universidad Complutense de Madrid). Actualmente reside en Buenos Aires. Actriz y dramaturga, ha escrito y dirigido varias piezas teatrales con las que viajó por Latinoamérica. Es autora de las novelas *Muerta de hambre* (El cuenco de plata, 2005, Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes), *La perfecta otra cosa* (El cuenco de plata, 2007, Tercer Premio Cortázar), *La piel dura* (El cuenco de plata, 2011) y *Vagabundas* (El Ateneo, 2011). Su obra ha sido publicada en Argentina y en Francia. Mantiene el blog <http://fernandagarcialao.blogspot.com.ar/>. Recientemente ha publicado el libro de cuentos *Cómo usar un cuchillo* (Entropía, 2013).

La vieja los observa desde la ausencia de la puerta, inmóvil con los brazos hacia arriba. Los mira y yo la miro a ella, una octogenaria que se ha vuelto interesante, añeja que se colorea la boca, ruina con deseo al descubierto. Se acerca a los amantes, poderosa, aunque se le caen las medias. Busca una palabra ofensiva. No sabe qué decir y no le quedan metros. La habitación es pequeña. Llega al pie de la cama y todavía no habla.

Como si faltara alguien, aparece el estudiante. Entonces se pone en marcha la vigorosa máquina de hacer daño, el mecanismo de la disputa: músculos tensos y el tiempo corriendo en contra, hacia la pared. El estudiante golpea a Mario, que se defiende. Se enredan los hombres como nervios. La vieja se levanta la falda para ilustrar.

—Esto es una pierna y no esos alfileres tuyos.

Alicia permanece sentada mirando a las fieras. Mario saca una pistola, la vieja se tira al piso de rodillas. Alicia sube una ceja. La vieja se saca la blusa.

—Esto es una teta— grita mostrando su azucarillo violeta.

Suena un disparo. Mario se ha herido un pie. Se desmaya. El estudiante intenta reanimarlo.

Alicia camina hacia mí. Viene con decisión hacia la rendija. Mete la lengua. Relame la fisura con lascivia.

Creo que se dio cuenta, quizá siempre supo. Me siento vulnerado.

La intimidad no existe.

COME EN CASA BURGOS

Natalia Moret*

Burgos y Bloy comen en el jardín de la quinta. Ya son dos grandes escritores reconocidos, aunque Bloy diga que el grande es Burgos y Burgos se limite a saberlo. Leen con enérgico desdén cuentos pésimos para el concurso de *La Nación*, del que han aceptado ser jurado.

—Sólo dos depravados como nosotros consienten esta faena sin que los apremie un cuchillo —dice Burgos y ríe.

Bloy toma nota mental; esto también irá a los diarios que viene escribiendo hace años, donde relata todo lo relatable de las conversaciones con Burgos. Si un día no se ven, se llaman por teléfono, pero no pasan veinticuatro horas sin escucharse la voz. De los cuentos que evalúan van apuntando: “Bastante ilógico, pero no lo suficiente”, “Ido”, “Malísimo”, “Qué largo, te lo encargo”, “Inconsciente y rimador”, “No lograría ser peor ni aunque estuviera narrado por el pequinés, en lengua pequinesa”, “Tal vez atendible”. Aunque lo disimula bastante bien, Bloy empieza a estar como inquieto. A medida que adelgaza la pila de cuentos aumentan las probabilidades de que el próximo que salga sea ese, el *suyo*, el que escribió en un raptó de fiebre y de amor y que deslizó entre los originales como si fuera otro del concurso.

—Soñé que el que seguía aceptando ser jurado de certámenes literarios no era yo, era el otro Burgos. Era el otro, no yo, el que leía estos cuentos insensatos. Que eran, además, infinitos.

Aunque la naturaleza esté más inflamada que nunca (es primavera), la pausa de Burgos trae un silencio aparente al jardín de la quinta.

—Ja, ja —ríe después. No lo soñé. No, no es cierto. O tal vez sí lo soñé, y no lo recuerdo, y ahora creo que lo imagino. O tal vez ahora mismo estoy soñándolo.

Están en la quinta de un antepasado de Bloy, una de las tantas propiedades que engrosan el obeso patrimonio familiar. “Lo que no se consiga acá no está en ningún catálogo, tampoco en el menú de aquel bodegón sobre calle Olavarría”, dijo una vez Burgos a un sirviente después de que le refiriera el principal de la noche. Hace años que come (casi a diario) en alguna de las casas de Bloy, y si no tuviera esta debilidad por el arroz con leche podría no haber repetido nunca un plato.

—Aprovechemos hasta el café para avanzar —dice Bloy. —¿Próximo cuento?

—¿Leíste lo que escribió Ernesto para *La Gaceta*?

—Me encantaría poder decirte que no.

—Un hombre que publica un mamarracho es un hombre que no tiene amigos —dice Burgos, y agrega— Mal no vendría un rico postre.

—Dicen que fuma marihuana —dice Bloy.

—Prefiero las pastillas de menta.

* Natalia Moret nació en Buenos Aires. Es socióloga, escritora y guionista. En 2013 obtuvo la beca de letras del Fondo Nacional de las Artes. Publicó cuentos en *Nuevas narrativas. Historias breves* (Sudamericana, 2006), *En celo* (Mondadori, 2007), *Buenos Aires Escala 1:1* (Entropía, 2008), *Autogol* (Funesiana, 2009), *Sólo cuento* (UNAM, 2011) y *Outsider* (Outsider, 2011). Coescribió el guión del largometraje *Los quiero a todos*, dirigida por Luciano Quilici, y escribió el de los cortometrajes *La madre de Ernesto* (2008, basado en el cuento homónimo de Abelardo Castillo), *El verano de David* (2008, basado en cuento suyo) y *Militante del amor* (2008, basado en un cuento de Joaquín Linne). Su cuento “Platero y yo” fue llevado al cine en la película *Cinco* (2009) y presentado en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). Dictó talleres de guión en el centro cultural Ecuñhi, de la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, y dicta talleres literarios. Colabora en distintos medios, en los que escribe sobre cine y sobre literatura. Su primera novela, *Un publicista en apuros* (Mondadori, 2012), fue elegida por escritores y editores jóvenes como la mejor novela argentina de la primera mitad del 2012 (Revista *Ñ*) y será publicada en Francia y en México. Mantiene el blog <http://despuesdelaspiedras.blogspot.com.es/>.

Burgos abre la boca, cierra los ojos, frunce la nariz; inspira hasta que da con el estornudo buscado. Hay placer en ese estornudo. Si no fuera un tema tabú, Bloy diría que estornudar es, para él, una forma decorosa de orgasmo. Pero no; con Burgos, Bloy puede hablar de todo salvo de eso. En eso son muy distintos. Él, un erudito sex symbol. Burgos, un genio temeroso de las mujeres. Él, anfitrión de noches voluptuosas en su caserón. Burgos, invitado eterno al departamento que aún comparte con su madre. Él, treintañero infiel. Burgos, cincuentón rumoreado virgen. Él, casado. Burgos, de novio con una mujer que podría pertenecer a cualquier mundo, salvo al de Burgos. Elisa, la novia de Burgos. La ingrata, optimista, fulera, opa, farsante Elisa. La razón detrás del plan maestro de Bloy. Por eso hace lo que hace, por eso hizo lo que hizo. Por eso escribió ese cuento.

—¿Agarro uno?

El que pregunta es Bloy, tímido, nervioso. Si Burgos dice que sí, Bloy se animará y buscará entre los manuscritos anónimos hasta fingir que fue el azar el que eligió el suyo. Deberá hacerlo sin que Burgos lo note, algo que sería más difícil si Burgos no estuviera —hecho muy triste— perdiendo la visión. Hace un año ya que empezó a ver manchas amarillas en las cosas; manchas que fueron haciéndose más intensas, ganando tamaño. No mentían los médicos que dijeron que sólo iba a empeorar. Cuando es de día y está al aire libre, Burgos se queda largos ratos mirando el cielo. Más precisamente, al sol, en la medida que la formidable estrella lo permite. Enceguecido, las manchas amarillas ceden. Tal vez por eso, piensa Bloy, está con Elisa. “No llega a verla bien, y se queda con su voz, que es linda”.

—Estoy sorprendido. Siempre soy yo el que quiere leer algo más y vos el que tiene sueño. Atajamos otro —concede Burgos—, y después nos purgamos.

Ahí arrima Bloy sus manos tramposas a la pila. Como casual, elige “Pormenores de una infamia”, su relato, o mejor dicho su testimonio. Cosas así no se le dicen a un amigo, pero cosas así no se le ocultan, tampoco. Por eso, sólo por eso hace lo que hace. Le preocupa ser descubierto; lo tranquiliza ver que Burgos vigila las nubes.

—Me gustaría revisar la “Filosofía Fundamental” de Balmes —comenta Burgos—, mientras te duchabas, lo hojeé para buscar algo que creo recordar está en ese libro, un disparate sobre Berkeley y el universo como una serie de procesos mentales. Pero me detuve en un apartado sobre Kant.

La admiración que Bloy siente por Burgos es, tal vez, demasiado grande. Sin embargo, aún más grande es su impaciencia.

—“Pormenores de una infamia”— interrumpe, entonces, impaciente. —No me disgusta el título.

Pero Burgos dice:

—Balmes escribe que ni aún el juicio “el todo es mayor a las partes” es analítico, porque en la idea de *todo* no entra la de *mayor* hasta que se la compara con la de *parte*. Opino que cualquier sistema es la subordinación de todos los aspectos a uno cualquiera de ellos. Por ejemplo, la existencia de las cosas a su descubrimiento. ¿Está muerto quien yo creo que está vivo?

—No sé, después...

—Como esta alumna mía. Hace unos días le pregunté: ¿Qué opinión le merece Shakespeare? Y ella dijo, me aburre. Y enseguida agregé, al menos lo que escribió hasta ahora.

Los amigos ríen maravillados, sin decidir si la alumna es idiota o es un genio.

—Le dije que tal vez dentro de cinco años escriba algo que sea para ella —agrega Burgos al tiempo que nota a Bloy moviendo las hojas de “Pormenores de una infamia” entre sus dedos. —Estás ansioso.

—Cuanto antes terminemos, mejor.

Bloy se expresa con honestidad. Acaso demasiada. El temor a que su ansiedad despierte sospechas en Burgos le provoca imperceptibles pero molestos temblores. “Y el temblor conviene a un delator”, se dice, citando mentalmente una línea de un cuento que Burgos escribió el año pasado. Otro cuento perfecto de Burgos. Afortunadamente para Bloy, un sirviente se acerca a la mesa, deja el café y crea la pausa ideal para que él pueda leer las primeras líneas de su relato. Espera lograr con ellas una sorpresa inmediata

en Burgos porque la primera oración describe a Elisa de la misma exacta forma en que Burgos se la describió a él, hará de esto tres meses.

—“Poco después de haberla conocido, y no sin cierto pesar, Luis descubrió que Elisa encontraba el mismo placer en la cocina que en la conversación superflua, conocía el recorrido completo del ómnibus 48, y jamás recordaba un sueño”.

Bloy se detiene en este punto. Aunque Burgos no hace comentarios, Bloy lo ve mover apenas la cabeza hacia delante para prestar más sus oídos al texto. Atrás quedó Shakespeare, atrás quedaron los juicios analíticos. ¿Qué hacer? ¿Comentar algo acerca de la asombrosa coincidencia? ¿Esperar a que sea Burgos el que comente algo? ¿Habrá sido demasiado ponerle a Elisa el nombre de Elisa?

—“A pesar de todo, y sin que ninguno de sus allegados entendiera bien por qué misteriosa razón, Luis había decidido quererla. Hacía cinco meses que viajaba todos los sábados desde Buenos Aires hasta La Plata para visitarla. En una de esas visitas (las caminatas por aquellas diagonales eran prácticamente todo lo que tenían en común), Luis le propuso matrimonio. Elisa escuchó en silencio; después, pidió tiempo para responder. Luis prefirió ignorar que Elisa ni siquiera lo había mirado”.

—Qué extraño —dice Burgos, y Bloy siente que se le eriza la piel. El cuento que estás leyendo pareciera hablar de mí.

—No quería decirte nada, pero sí, parece... ¿Quieres que deje de leer?

Bloy pregunta haciéndose el sota para no develar su interés en que Burgos escuche hasta el final. Pero sabe que arriesgó mucho. Si Burgos dice que deje de leer, todo al tacho. Sin embargo:

—Seguí, seguí —dice Burgos.

—“La noche después de la propuesta Elisa tuvo algunos inconvenientes para dormir. Logró hacerlo recién cuando decidió que iba a pedirle a Luis más tiempo para darle una respuesta. Acotada como era, no llegó a intuir que si dejaba pasar esa propuesta dejaba pasar la única propuesta de ese tipo que iría a hacerle alguna vez un gran hombre”.

—Me interesa porque es como que me atañe —dice Burgos—, pero al que escribí esto habría que hacerle el favor de cortarle las manos. Al menos para que escribir con los pies cobre una dimensión trágica.

Bloy siente una patada en el estómago. ¿Conviene hacer algún comentario defensivo al respecto? Claramente, no. Además, tiene para sí que lo escribió de un tirón, siempre para adelante, en un par de horitas. Su valor, más que literario, pretende ser humano. Es decir, superior. Así que sigue leyendo, con su autoestima casi intacta y más rápido que antes para que Burgos interrumpa lo menos posible. El relato, armado con flashbacks y flash forwards a modo de collage, va pasando por todo lo que Bloy sabe de la relación de Burgos y Elisa. La primera cita a ciegas en el Museo de La Plata, la presentación de Henríquez Uribe, los téis en el Jockey Club, la única visita que Elisa hizo a Burgos, en Buenos Aires, una tarde de noviembre, cuando Elisa dijo que sí, que aceptaba casarse.

—“Por esas semanas, Elisa le comentó a su hermana Ada que Luis era ‘peculiar en exceso’. Que era cerrado, frío y no dado al cariño. Que vivía en un mundo de fantasía. Y que desde que había aceptado casarse, él no la dejaba en paz. Dicen que Elisa dijo: Me persigue a sol y sombra, me llama por teléfono todo el tiempo, pero cuando nos vemos es como si me tuviera miedo. Ni me toca, Adita. Y se ha puesto muy pesado. No sé si no fue un error decirle que sí”.

Se hace un silencio de muerte. A Bloy le parece que las cotorras escondidas en los eucaliptos, coléricas, le gritan que ha ido demasiado lejos. ¿Lo habría herido con eso de “se puso pesado”? ¿O lo de “ni me toca”? Pero está haciéndolo por su bien, ¿no? Tal vez lo lastime, pero la historia lo absolverá. Burgos toma su taza y da un sorbo a los restos de café tibio. Parece sereno, pero no lo está tanto. ¿Habría dicho Elisa esas cosas? ¿Era urgente, para Elisa, que él la tocara? Siente un leve mareo.

—Elisa jamás diría “Adita” —acota, y pregunta— ¿Termina ahí?

Bloy responde que no. Burgos le pide que siga.

—“De vez en cuando Luis se burlaba de su propia grandeza como escritor. Decía que un día, cuando todos se dignaran a leer las pobres páginas que había escrito, iban a descubrir que era un impostor y a echarlo con furia de todos lados. Elisa, que no era

dada a la ironía y que iba, poco a poco, formando hacia Luis un oscuro resentimiento, le respondía que mejor aprovechara entonces su exitito. Dicen que Elisa le dijo: aprovecharé tu cuarto de hora, Luigi, que en dos o tres años nadie va a acordarse de vos”.

—Otro más que se engaña.

Dice Burgos, misterioso. Pero Bloy sabe que indagar sobre esa cuestión en este momento sería un error narrativo, completamente anticlimático. Entonces Burgos agrega:

—Algunas cosas creo habértelas contado sólo a vos. Si no estuviera tan mal escrito, pensaría que lo que estás leyendo lo escribí yo mismo. O vos. O Elisa, claro. Pero Elisa no escribe. Y si lo hiciese, jamás diría “Adita”. Ni “exitito” —se detiene un segundo, piensa. —Lidiamos con un maniático de los diminutivos.

El mismo sirviente de antes se acerca a la mesa. Para alegría de Burgos, ofrece los postres disponibles en el menú del día. A Bloy se le cerró el apetito, pero Burgos pide su arroz con leche. Ni bien el sirviente empieza a alejarse Bloy vuelve al relato, ansioso por llegar al final, que no es precisamente un buen final, ni está tan bien escrito (al fin y al cabo no tenía intenciones literarias). Pero que es contundente, y real. Sobre todo, es real. Y todos, salvo Burgos, lo saben. Y alguien tiene que decírselo. Las palabras salen de su boca sin que Bloy repare demasiado en ellas hasta que llega la parte fundamental.

—“En una fiesta de cumpleaños —lee Bloy— Elisa conoce a un tal Roberto, del que no consta el apellido” —Bloy conoce muy bien el apellido, pero consignarlo, por algún loco motivo, le había parecido obsceno. —“Y mientras sigue comprometida con Luis, aceptando sus visitas semanales, Elisa comienza una relación con el otro. Un hombre común, más cercano a ella en estatura, con quien la traidora entabla una relación secreta, desleal, y mundana”.

—Se sugiere que el tal Roberto sí la toca —comenta Burgos. Ríe.

Bloy ríe como un eco, acaso tan incómodo como el engañado, que le pide: seguí leyendo.

—“Una noche, Elisa llama por teléfono a Luis para avisarle que está enferma y que no va a poder verlo hasta no sabe cuándo. ‘¿Qué tenés?, pregunta Luis, ‘No está claro’, dice Elisa, ‘pero es algo. Cuando esté mejor yo te aviso’. Ahora, cada vez que Luis llama atiende la madre para mentir que Elisa sigue enferma. Dicen que existió incluso una fiesta de bodas, para nada discreta, en la que Elisa brindó con el otro. Uno de los invitados me lo contó intuyo que con la secreta esperanza de que yo alertara a Luis, pero es difícil decir estas cosas. Luis no lo creería. A veces, yo mismo pienso que no es cierto”.

Bloy deja de leer y apoya las hojas sobre la mesa. Duda de lo que ha hecho. Se pregunta si no hubiera sido mejor contarle las cosas a su amigo sin el artificio de la literatura, pero rápidamente se responde que no. No conoce mejor forma de amor que la literatura. Y además le habría faltado el coraje para mirarlo a la cara y decirle: “Burgos, hay algo que debés saber”. No. No habría podido.

Más tarde, cuando esté en su casa, Burgos volverá a telefonar a su novia. Volverá a atender la madre, que volverá a decirle que su novia sigue en cama. Burgos, prevenido, insistirá en hablar con ella. La madre se verá en la obligación de decirle que mejor deje de llamar, porque Elisita, triste verdad, se ha casado con otro.

—Ah, caramba —dirá él, después de un silencio.

Nunca referirá a Bloy lo sucedido. Elisa, simplemente, habrá desaparecido, y Burgos y Bloy seguirán hablando de otras cosas. Sin embargo ahora, en la quinta:

—Es el peor cuento del concurso —dice Bloy, usando la culpa como coartada. — Parece escrito por una mujer celosa. Otra de las que sueñan con tenerte al lado para que les contagies un poco de tu genio.

—Tenés razón —dice Burgos, y busca en los ojos de Bloy. —Parece escrito por una mujer celosa.

Entonces se acomoda en la silla, pegada a la de Bloy, y durante uno o dos segundos sus rodillas se rozan por encima de sus pantalones.

LOS TERATOS DE LA LIT. ACERCA DE LA MASACRE DE REED COLLEGE, DE FERNANDO MONTES VERA

Pola Oloixarac*

A la dra. V. Cano

De los seres humanos cultos con aspiraciones artísticas se espera, en los casos más distinguidos, la destrucción. Hablar de la destrucción es una de las maneras modernistas más comunes del arte: se habla de *una novela que rompe*, o un autor que destruye equis estética, tradición, grupo, etc. O no: una novela *que no logra romper*, que quiso y no pudo: en estos casos la expectativa por la destrucción queda trunca. Se fantasea con una palabra escrita que destruye con su sola presencia al resto.

Ahora vamos a hablar de una Masacre, un asunto de muerte distribuida en un *milieu* particular, en un *college*. Un ritual de aniquilamiento a gente como ustedes llevado adelante por gente como él (o como nosotros). Los yoes y los ellos se pueden siempre recombinar: es la naturaleza de la magia lingüística, que exhibe como ninguna el pasaje del yo al ellos. Será una *petite morte* que viviremos no sin éxtasis (la Masacre los promete y los contiene) distribuida en los nodos de una red social, de una escuela, un trabajo. En esos lugares de la muerte, la red social vuelve a hacerse física, se recomponen los lazos visibles. Es el ámbito del troll IRL (*in real life*), una de las *taxa* favoritas entre las mutaciones que nuestro autor investiga.

Adentro y afuera de la novela, en el mundo de los personajes y en el mundo IRL de la vida, la pregunta es Quién decide quién muere y quién permanece con vida.



Como el *promachothoeuthis sulcus*, un tipo de molusco con forma de estrella de mar y una pequeña boca circular de dientes alineados símil humanos, la Masacre de *Reed College* de Fernando Montes Vera extiende sus tentáculos sobre dos mundos: el universitario precarizado de Buenos Aires y el progresismo en estado de *delirium tremens* de Portland, situado en un valle del oeste de Estados Unidos. El *promachothoeuthis sulcus*

* Pola Oloixarac nació en Buenos Aires en 1977. Estudió Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y ha publicado artículos sobre arte y tecnología en medios como *The Telegraph*, *The New York Times International*, *Folha de Sao Paulo*, *Página 12*, *Quimera*, *Etiqueta Negra*, *Qué Leer*, *Alfa*, *América Economía* y *Brando*. Su primera novela *Las teorías salvajes* (Entropía, 2008; AlphaDecay, 2010; Estruendomudo, 2010), fue traducida al inglés (Jonathan Cape), francés (Editions du Seuil), holandés (Meulenhoff), finlandés (Sammakko), italiano (Baldini Castoldi Dalai) y portugués (en Brasil, Saraiva; en Portugal, Quetzal). En el 2010 fue seleccionada entre los mejores narradores en español por la Revista *Granta* (Best of Young Spanish Novelists, *Granta* 113 UK), y participó en el International Writers Program de la Universidad de Iowa gracias a una beca del Bureau of Educational and Cultural Affairs of the US State Department. Publicó cuentos en antologías en Suiza y Argentina, como "Acerca de la comunidad de hipotálamos y el código Morse" en *Literatura Fantástica Argentina* (Ed. Página 12, 2004) y *Die Nacht des Kometen. Argentinische Autorinnen der Gegenwart*. Escribe sobre tecnología para distintos medios y lleva adelante el blog www.melponememag.blogspot.com.

mismo vive a mitad de dos mundos: es mitad calamar, mitad mantarraya. Sabemos de su existencia entre nosotros, o entre el nosotros que conforma el mar, desde épocas muy recientes, desde 2007.*

En la masacre de *Reed College* abundan los monstruos de dos mundos. Incluso gente que viene del más allá de los libros, de un limbo libresco, y que me consta que estuvieron amenazados de muerte —dentro del libro, casi desaparecen. Esto sólo para decir que Fernando peleó por la existencia de sus criaturas. Cuando la leía, pensaba en la novela como un tipo de organismo con digestión externa. Las criaturas devoradas todavía son reconocibles en su seno. La mordedura se transparenta. Deforma a sus víctimas antes de ingresarlos en su interior: las reduce a su forma existencial más pura. Y la composición de este líquido abrasivo, nítrico para con las sustancias que aborda (no son *temas*), es la comedia de las costumbres biológicas del siglo XXI, la comedia de las biología desatadas, dándose formas apenas reconocibles, mutando en otros ecosistemas. El estudiante argentino adaptándose al ecosistema americano, el relato del viajero descubriendo una América poblada de monstruos. Donde las maestrías del ensueño sarmientino ahora son veganas y translésbicas *et al.*

Quién vive y se adapta, qué decide en su interior qué es lo que vive y qué muere.

A nuestro autor lo fascinan las luchas entre insectos literarios, la diversidad de las especies literarias en pugna. En sus chats, entre emoticones y zetas aplicadas a todo sonido salival, me comenta por ejemplo que tal revista literaria emitió un Mandato, o concluyó un precepto que hace conocer a sus iniciados: *al entrar hay que hacer mucho ruido*. O su corolario: *Hay que "entrar" rompiendo todo*. Entrar. La presencia de un horizonte de hostilidad frotándose las patas ahí donde se curva la tierra de la pantalla lo excita. En las planicies blanquiazules, hundidos entre chats y redondelitos verdes, lo esperan. Yo sólo le deseo los mejores enemigos del mundo.

Quería traerles una cita pero tengo parte de mi biblioteca en Bariloche y el libro quedó ahí. Un libro que me encanta, se llama *Viroolution*, de Frank Ryan; cuando leía esta novela pensaba en él. Un grupo de gente, entre ellos Lynn Margulis (que, increíblemente, era la esposa de Carl Sagan), empezaron a estudiar el comportamiento de ciertos virus en los años '70, y encontraron que había una vuelta interesante para dar a la teoría de la evolución. Porque la mutación de las especies por sí misma no podía explicar la variabilidad de las especies, ni el ritmo de variación. Había un ritmo en los saltos evolutivos para el que la teoría de Darwin no tenía explicación (él mismo había entrevisto este problema cuando abrió su teoría para la discusión, cuando la dejó vivir fuera de él después de incubarla durante más de veinte años, recolectando evidencia de que ella, su teoría, existía en íntima colaboración con el mundo y por tanto debía existir de verdad). Un tiempo después, en otra parte del mundo, una gente investiga unas algas y llega a la conclusión formidable de que los cloroplastos de las algas, los que hacen la clorofila —y nos referimos a unas algas que tenían chances de ser los primeros seres superiores a los protozoarios de la tierra, los primeros responsables de tramitar la energía del sol en alimento y en oxígeno—, eran en realidad unos virus que infectaron hace miles de años a las algas y oh, en esa infección a la fuerza, surgió la fotosíntesis. Y todas las algas que no lograron sobrevivir a la presencia de esa infección murieron; murieron porque no asimilaban al visitante en su interior. Murieron unas y se diseminaron otras rápidamente, o mucho más rápidamente que bajo la idea de que hay un rasgo que prevalece a través de generaciones: el virus acelera la evolución y la produce. Porque en el seno de la infección hay un pacto de sumisión. Todos los que se rehúsen a tener su virus en su interior, a pactar la convivencia con él, morirán. Sólo aquellos que pacten y se vuelvan hospitalarios a este huésped sobrevivirán. (Los virus son *bareback*). Después el virus se esconde y casi no quedan rastros de su ADN, porque es un retrovirus, como el del sida.

La teratología es el discurso de los monstruos. ¿Y qué venimos a ser nosotros? ¿Qué fue lo que matamos para empezar a ser éstos y no otros? Nosotros somos éstos: los teratos de la lit. Teratos quiere decir el monstruo, el teratos que vive adentro de la lit

* Young, R. E., M. Vecchione and C. F. E. Roper (2007). "A new genus and three new species of decapodiform cephalopods (Mollusca: Cephalopoda)". *Rev. Fish. Biol. Fisheries* 17: 353-365.

y la percurre en su elemento. El monstruo que lit y el monstruo que leí. El teratos que deambula en el ecosistema de la lit: su vector de contagio y contaminación. El repertorio psíquico de los teratos puede variar y Fernando Montes Vera los hace cantar con gracia y soberano estilo.

Por supuesto que no se trata de etnografía. Esto es otra cosa. La literatura se abre a la aparición de las nuevas criaturas, y reclama un lenguaje descriptivo para las nuevas especies. Fernando Montes Vera se mueve del registro monográfico *in vitro* al diálogo vivo y al pogo con sus criaturas. La novela se exhibe como una estudiantina de monstruos, donde el castillo gótico son los laberintos, universitarios o no, de lo que se puede ser y se puede decir: y cómo se dice, y qué es lo que muere sin llegar a masticarse nunca.

La masacre de *Reed*, subespecie dentro de la estirpe de las novelas monstruo. Es la novela de una especie trasladada predando en un ecosistema nuevo, dúctil a las formas, donde todos los organismos reclaman el derecho a una especificidad total. Las mujeres ya no son mujeres, son "personas con úteros"; los etcéteras se multiplican. Una lingüística pregnante a la monstruosidad; la novela misma es una teratología: un discurso sobre los monstruos, un logos, un Monstruos BASIC.

La palabra y la historia son sólo papel. Pero la literatura vive únicamente como lo que infecta y permanece y lucha por su existencia y está dispuesto a matar y morir. Sólo en tanto lo que se inserta y lucha en el terreno cerebral de sus enamorados. Puedo escribir los monstruos más oscuros esta noche. Puedo escribir.

ENTRAR A LA ESMA. AVENTURAS POST-CONCENTRACIONARIAS DE UNA PRINCESA MONTONERA

Mariana Eva Pérez*

Mediados de 2012

Prolegómeno

Puedo investigar sobre el temita de los desaparecidos y afines *porque vivo en Berlín*. Lo sabía antes de venir. Lo comprobé en una estadía de tres meses en Buenos Aires en la que hubo llanto como cuando era adolescente, en la cama, llanto ardiente, de bronca, y circular, eterno, autocompasivo. Y miedo. ¡Miedo en mi ph encantado de princesa montonera! Miedo a la noche, a la lluvia, a la soledad. Me hace mal el temita en Buenos Aires. Lo hablé a la vuelta en mi trabajo en la universidad alemana de excelencia. Y al poco tiempo me pareció una piolada proponer una mesa en el próximo congreso en el Conti, a.k.a. la Esma. El congreso se hace a principios de octubre; el 6 es el aniversario del secuestro de Paty y Jose. Fija que me toca hablar ese día. El azar no me quiere. Yo mucho tampoco.

Sábado 1 de septiembre

Apasionante paper, no te lo pierdas, próximamente en tu ex ccd favorito

“El padre come uva verde y al hijo le duele el vientre. Vos sos bosta nene nadie se acuerda de vos”.

Gracias Luis Cano, TKM!

Viernes 12 de octubre

Buenos Aires Casa Esma

En Buenos Aires me enfermé. Vómitos y gripe. Cinco días en cama. Fui a una radio a hablar del libro y a la Esma a hablar de fantasmas. Me trataron mal y bien respectivamente, me rebautizaron Princesa Peronista y Princesa Rusa respectivamente.

* * *

En casa hay un gato de una vecina que se pasa el día en nuestra terraza, dos lagartijas que habitan la zona de la parrilla y un insecto que sólo se encuentra en la pasionaria, que tiene las patas bicolores y vuela como si estuviera sentado.

Cuando llegamos estaba en flor el jazmín chino, cuando nos fuimos comenzaba a florecer la pasionaria.

No hay cucarachas. En mi diario no hay ni habrá nunca cucarachas, ventajas de la ficcionalización.

* * *

Obvio que me tocó presentar el paper en la Esma el día del secuestro. Traté de no pensar en Paty y Jose, pero cuando leí “simbólicamente omnipresentes”, se me vinieron encima, ellos y todos sus amigos.

Apenas concluida la mesa, fuimos caminando con Jota y mi amiga A. hasta el casino de oficiales. No lo había visto en tres días de congreso pero estaba ahí, detrás de los otros edificios y de los árboles, fosforescente. Fuimos, lo miré de frente, se apagó hasta quedar como lo que es, una construcción más bien pequeña a la que le falta mantenimiento, dije

* Mariana Eva Pérez, hija de desaparecidos, nació en Buenos Aires en 1977. Se licenció en Ciencias Políticas (Universidad de Buenos Aires) y estudió dramaturgia con Patricia Zangaro. Sus primeras obras participaron del Teatro X la Identidad, se publicaron en diversas antologías y fueron llevadas a escena en Argentina, España, Bélgica, Francia, Bolivia y Escocia. En 2009, su pieza *Peaje* ganó el VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia. Actualmente vive en Berlín y realiza su doctorado en el marco del Proyecto de Investigación “Narrativas del Terror y la Desaparición” (Consejo de Investigación Europeo/Universidad de Constanza). Publicó el libro *Diario de una princesa montonera —110% Verdad—* (Capital Intelectual, 2012). Escribe regularmente en el blog <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/>.

algo así como: los recordamos y los queremos mucho, me di vuelta y nos fuimos por la avenida Néstor. A. tenía medio porro y lo fumamos debajo de la calesita de las Madres. Lloviznaba.

Viernes 4 de enero de 2013

Ex asado en la ex Esma

La del asado no la tenía. La había leído, claro, cuando me dedicaba a la Esmología, pero quiero decir que no la tenía tachada. Tachada como tabique, no puedo decir tabique, así como no puedo ponerme el antifaz en el avión, sin pensar en detenidosdesaparecidos. Tengo tachado también parrilla o elástico, que me hacen pensar en la picana; tampoco puedo escuchar hablar de enchufes y patadas sin pensar —disculpen que me repita— en la picana. No puedo abrirme de piernas en la silla ginecológica sin pensar —perdonen que los aburra tanto con mis traumitas— en la picana. No funciona imaginar tabiques buenos, por ejemplo los de una casa, ni comprarme un antifaz de raso fucsia con moñitos, ni repetirme a mí misma que el espéculo de mi ginecóloga es todo lo contrario de un instrumento de tortura. No puedo resignificar tabique, corriente eléctrica, elástico. Quizás sería bueno, sí, pero no me sale. *¿Debería?*

Aplausos para aquél o aquélla que sienta ganas de brindar en la Esma. Verá la copa de champán medio llena. Yo las más de las veces veo la copa medio vacía, o veo la copa *fifty-fifty* cuando me hago la chica científica.

Pero aquel o aquella que puede comer carne asada en una parrilla en la Esma, aquél o aquélla tiene por fuerza que ignorar lo que quiere decir ASADO* para los sobrevivientes y para los familiares que saben —o en realidad creen, porque la gracia macabra es que no sepamos nunca— que los suyos fueron cremados ahí, ahí mismo, en la Esma. No me puedo imaginar a nadie tan insensible como para tenerlo en mente y arremeter contra el vacío. Menos entre las Huestes del Bien.

(Tendamos un manto de piedad —innecesario— sobre el hecho de que ninguno de los organizadores supiera y que nadie les avisara lo que quiere decir un asado en la Esma. Bah, no sé, ¿lo tendemos? ¿No existe la Esma como “espacio de memoria”, quiera decir eso lo que quiera decir, justamente para que se sepa lo que allí ocurría?).

No tengo claro cuál es el límite en la Esma, tal taller de capacitación sí, tal fiesta de cumpleaños de un diario no, no lo tengo establecido así, a priori en mi cabeza. Primero porque ya no pienso tanto en la Esma (¡punto para esta huacha!). Pero además porque todo lo que pasa ahí es nuevo. No tengo posición tomada sobre cosas que todavía no acontecieron.

Me cuesta ir al Conti, me rebela que sea la sede de debates académicos que me interesan y *tener* que ir para ser parte. Agradecería que me eximieran de esa dificultad adicional, que buscaran un lindo auditorio en otra parte menos cargada de muerte. Me llena de impotencia no poder discutir en esos ámbitos con compañeros que directamente no soportan ingresar a la Esma o que están en contra de su uso actual. En la Esma debatimos entre todos los que estamos más o menos de acuerdo, ja, qué fácil.

Me da bronca y dolor cuando Site me cuenta que no pudo asistir a tal o cual acto al que estaba invitada porque era en la Esma y no tuvo fuerzas, porque ahí estuvo detenida-desaparecida su hija y es imposible que se abstraiga de eso cuando va.

Me banco que los aquellos que trabajan coman ahí, me banco que brinden a fin de año como cualquier trabajador en cualquier oficina, aunque la Esma no sea cualquier oficina y tengo la sospecha de que nunca debería convertirse en eso, pero no sé, de verdad no sé. Otra cosa es asar carne y comerla en la Esma como parte de una autofelicitación oficial.

¿Puedo tener mis reparos, o estoy obligada a resignificarlo todo?

¿Soy hipersensible al asado e ingesta de carne en la Esma porque mi mami estuvo secuestrada en Capucha y dio a luz sobre una mesa en el Sótano? ¿Soy yo que tengo problemitas? Puede ser. ¿Me dejan tenerlos? ¿Me dejan que me haga mal ir a la Esma, aunque me haya hecho bien conocer el lugar, entrar con las compañeras de mi mami, que me muestren lo que ya me habían contado y constatar que era un lugar más pequeño y menos horripilante de lo que imaginaba? ¿Me dejan afirmar que me hizo bien ir, que me hace bien tener la posibilidad de volver cuando quiera, pero que a la vez me hace mal

estar ahí? ¿Me permiten tener una relación contradictoria con un lugar como la Esma?
 ¿O porque celebro el fin de la impunidad estoy obligada al festejo maníaco, al chocar mecánico de vasitos de plástico que tanto se parece a la calesita de las Madres?
 Capaz que desde Berlín no percibo bien el cambiante escenario político argentino, pero me parece un poco descabellado achacar la denuncia de un sobreviviente y el respaldo de una organización de ex detenidos desaparecidos a la que pertenece como una opereta de eso que ahora se llama la Corpo. Y estoy bastante segura de que esto que escribo no me lo dicta Magneto y a mí también el asado en la Esma me hirió en mi hipersensible sensibilidad de huacha. Digo, si esto fuera todo, si mis argumentos no merecieran mayor atención, y probablemente no lo hagan o no haya ninguno en este texto, si sólo fuera una cuestión de respeto por la sensibilidad de aquellas personas tocadas en sus vidas por la mancha venenosa Esma, si fuera sólo eso, ¿no sería por lo menos digno de escucha?

(Ojo, si la próxima hay molleja y me invitan, me desdigo de todo. ¡Plop!)

* Asado: en la jerga de los marinos, cremación clandestina en el campo de deportes de la Esma de secuestrados fallecidos.

Febrero de 2013

Síntoma

Hay muchas maneras de entrar en la Esma.

Escribir sobre la Esma, o para la Esma, es entrar.

Una compañera huerfi me pidió un texto para el catálogo de su muestra de fotos y videos, que se va a inaugurar ahí el 24 de marzo, qué original. Dije que sí por un puñado de razones que a la hora de sentarme a escribir me parecen una más floja que la otra.

Es sentarme y paf, síntoma. Una dolencia cero glamorosa de la cual no voy a escribir. De lo más corriente, y tabú. Pero a mí me tiran mucho los tabúes, ay. Hablar de indemnizaciones y bonos de deuda pública, hablar mal de ex hermano ex Rodolfo hoy Gustavo, hablar de mocos. La escatología refiere a los excrementos y también a la vida de ultratumba. Sugerente, como decimos en la academia, ¿verdad? No, no, no. Algo debe permanecer oculto, velado. Algo en la vida de la princesa montonera tiene que ser del orden de lo privado. ¿O todo está atravesado por la Historia, la Revolución, la Patria, esas mayúsculas? Decidir que sí, que vale la apuesta estética de hacer como que sí, y escribir con asco y para el asco un texto larguísimo en el que desarrolle una poética de orificios y fluidos y hediondeces que aleje a mis fans, que espante a mi abuela y a mis tías, que hasta Jota que todo me festeja me pida que revea. Me encantaría ser esa escritora, oh sí.

En lugar de eso produzco con esfuerzo, en demasiadas sesiones, en el invierno más largo y triste de mi vida, un texto muy sesudo sobre filiaciones y duelo.

Sábado 23 de marzo de 2013

Cebras

Para entrar a la Esma en ocasión de la inauguración de la muestra de la que participo con el texto que parí a todo síntoma, me pongo el vestido blanco y negro con animal print de cebras y el saco naranja con hilos dorados. Como otros chistes internos que ensayé a lo largo de estos años de entradas a la Esma, éste tampoco funciona: me siento mal, me quiero ir. Por el rabillo del ojo veo a Gustavo, que se hizo habitué, testificante full-time y defensor de asados. No sé si me vio ni quiero saberlo. Dejo una frase que quería ser inteligente a medio decir, anuncio que de pronto ya es mucha Esma para mí y huyo. Gustavo solo es demasiado, la Esma sola es demasiado, Gustavo famoso en la Esma en vísperas de un 24 de marzo es demasiado demasiado. Y el texto ya está escrito, publicado y colgado. Quedarme más sería vanidad o llamar al síntoma.

Jueves 20 de junio de 2013

Esma ex Esma

Y un día te encontrás escribiendo un artículo acerca de una obra de teatro en la Esma y de pronto lees que tu mano izquierda empezó a escribir "ex Esma" y lo tenés que dejar

y te da bronca, lo vivís como una renuncia, pero es así, porque estás hablando de cosas que pasan ahí ahora y tenés que aceptar que *eso* no es más *aquello*, que es otra cosa, aunque te resulte igualmente perturbadora, aunque cada vez que entres, incluso ahora, estés entrando a la Esma, porque ahora de pronto la Esma es Esma y ex Esma al mismo tiempo, nota al pie, espectralidad, etc.

Jueves 12 de septiembre de 2013

Exma

Así lo escribe otro cumpa huerfi. Adoré. Perfecta síntesis de Esma y ex Esma al mismo tiempo, y más, porque al hacer del “ex” no una obligación militante de resignificación y festejo sino un prefijo, aparece la dimensión del afuera. Pensar en salir de la Esma a contramano de su actual fuerza centrípeta.

Escribo esto en mi último día de vacaciones en la campiña francesa. Oops, *I did it again*, vuelvo a entrar a la Exma, porque el debate y bla bla bla. Anochece, Jota y nuestra amiga Perrine hacen música y yo miro mi cara de Exma en una foto en el Conti en marzo y me pregunto una vez más si mi sacrificio hace falta, y a quién, y si no sería más feliz cantando, dedicando a aprender canto todo el tiempo libre que le dedico a la Exma *à-côté de mon travail* que ya se trata sobre el temita, y sé que sí, y me duele el síntoma y sin embargo acá estoy.

Mariana Eva Pérez
Fresnoy-le-Château, 12 de septiembre de 2013

(Primeras versiones de algunos de estos textos fueron publicadas en el blog Diario de una princesa montonera – 110% Verdad: www.princesamontonera.blogspot.com)

ENTREVISTAS

1. ¿Qué tipo de libros te gustan o interesan como lector? Si lees especialmente literatura argentina ¿cómo ves lo que se está produciendo hoy?
2. ¿Qué autores o tendencia de nuestra literatura u otra considerarás que ha impactado o ejercido influencia en tu literatura?
3. ¿Qué estás escribiendo ahora? ¿qué temas, procedimientos, desafíos y proyectos te interesan actualmente?

Florencia Abbate

1. Cuando leo narrativa me inclino sobre todo por libros ligados de alguna manera a la tradición realista. Me gustan las novelas que abordan problemas y temas sociales e históricos, siempre y cuando lo hagan de un modo original, que no se quede en el nivel del realismo ingenuo ni en la mera reproducción de fórmulas decimonónicas; me interesan los textos que exploran combinaciones formales que tengan que ver con la sensibilidad del mundo contemporáneo. Aparte de narrativa, leo también mucha poesía, filosofía y ensayos.

2. El concepto de “influencia” me resulta bastante inasible. Si se trata de una influencia estilística me parece complementemente indeseable. Cuando uno dice “Ah, esta persona estuvo leyendo a fulanito”, uno siente que está ante una triste imitación, el estilo de fulanito pasado por agua. Creo que no hay que dejar que el estilo de otro influencie. Sí en cambio me parece válido considerar ciertas obras como modelos formales; por ejemplo, cuando pensé la estructura de *El grito* tuve en cuenta la estructura de *Cicatrices* de Saer. En cuanto a libros que me han impactado, la lista sería muy larga pero puedo mencionar algunos: argentinos, *El frasquito*, *Río de las congojas*, *Glosa*; anglosajones, *Las olas*, *Música para camaleones*, *Sábado*; latinoamericanos, *Pedro Páramo*; y europeos, *Trastorno*.

3. Estoy terminando una novela que transcurre en el 2008, un año que me parece cargado de sentido en el contexto de la historia argentina reciente pero también a nivel mundial, dado que fue la fecha de la “crisis” financiera internacional, que dejó muy al desnudo la lógica cruel y sin escrúpulos del capitalismo que nos toca. Descreo del narrador tradicional en tercera persona, así que siempre narro en primera y me propongo incluir más de una voz, intentando construir una visión de la realidad a partir de diferentes miradas que se complementan o contrastan. En este caso, parte del desafío está puesto en crear una tensión entre dos imaginarios, el de las clases altas y media altas y el de las clases bajas. Uno de los protagonistas es un militante —un chico de plata formado en los ‘90— que va a hacer trabajo territorial en una villa. La otra protagonista principal es mujer y con ella intento problematizar algunas cuestiones de género. Tengo la sensación de que en la narrativa argentina la representación de las clases bajas y la de las mujeres aún no han sido suficientemente frecuentadas y complejizadas.

Selva Almada

1. Fundamentalmente leo narrativa: novelas o crónicas. Me cuesta más leer novelas largas, así que celebro que últimamente se editen nouvelles. La última que leí es de una escritora muy joven, Natalia Rodríguez. Esta es su primera novela y se llama *La vi mutar*.

Sí, leo literatura argentina. Ahora estoy leyendo a Sara Gallardo, por ejemplo. Creo que actualmente hay muy buenos narradores y debe haber muchos más que me pierdo pues se edita muchísimo y a veces es imposible abarcar tantos títulos y autores. Por estos días espero con muchas ganas la última novela de Hernán Ronsino, que es uno de mis autores argentinos contemporáneos favoritos.

2. Mi narrativa es bastante realista (digo “bastante” porque mi última novela, *Ladrilleros*, se corre un poco, por momentos, hacia lo sobrenatural), con un fuerte trabajo sobre el lenguaje, sobre la oralidad del lenguaje. En este sentido creo que son mis influencias Daniel Moyano, Horacio Quiroga, Haroldo Conti, pero también Zelarayán y el Di Benedetto de *Zama*.

3. Estoy escribiendo una novela que todavía no tiene título... es un fin de semana de pesca en una isla del río Paraná. Y estoy por empezar a concretar un proyecto que tengo hace varios años: un libro de crónicas sobre tres femicidios ocurridos en el interior del país en la década del '80, tres asesinatos que nunca se resolvieron. Tengo parte de la investigación hecha y algunos borradores. Espero escribirlo en los próximos meses.

Mariana Dimópulos

1. Después de años de leer principalmente novelas, ya hace tiempo que mi prioridad no es la ficción. Me gusta mucho la historia. Leo y estudio filosofía, también por mis trabajos de traducción. Hay algo como enciclopédico y, en este sentido, un poco anticuado en mis intereses, un buen libro de biología, un libro sobre matemática también me entusiasman. O quizá sea simplemente que estoy afectada por una infinita curiosidad. En este panorama la literatura argentina actual pasa a un segundo plano. Pero trato de estar al tanto de lo que se publica, y de las escrituras que se practican, y tiendo a defender todo, o a tratar de entender todo lo que hacen los escritores argentinos. Tengo una especie de idea comunitaria del ejercicio de la ficción.

2. Hay que ir con cuidado, lo que diga alguien que escribe de las influencias que supuestamente haya recibido puede ser siempre una simple expresión de deseo. Hecha la salvedad, puedo decir que hay autores que me hicieron replantearme cosas, ideas de lo que es posible escribir, que me conmocionaron de veras. Saer y Onetti a la cabeza; la novela inglesa del siglo XIX, especialmente George Eliot y Thomas Hardy, a quienes admiro mucho; los rusos de siempre, sin ninguna extravagancia, Dostoievsky y Tolstoi; y Pérez Galdós, que es un genio muy poco leído fuera de España; y Hölderlin, Thomas Bernhard y Robert Walser. Los nombro solo porque los leí con mucha pasión.

3. Ahora, porque acabo de terminar una novela, solo estoy preparando material para una nueva. Me interesa el problema de la historia en la novela (y fuera también, cómo se piensa a sí misma la historia en la historiografía). Y qué función tiene la violencia en la historia. Es un problema muy transitado, pero eso no lo hace menos interesante. Por lo general, tenga éxito o no, siempre me planteo un libro como un problema que hay que resolver, pero no a partir de una investigación científica o una argumentación retórica, sino a través de una narración. Contar una historia para resolver un problema, ese es un poco el desafío.

Fernanda García Lao

1. Me interesan los libros imprevisibles. Los que tienen afán de contraste. Los impuros. Leo mucho, de todos lados. Sin tiempo: hacia atrás y presente. Me gustan los libros sin edad. De lo que se está publicando ahora en Argentina, me resulta interesante lo que escribe Pedro Lipcovich, algunas cosas de Carlos Ríos, de la poeta Soledad Castresana su *Carnada* me pareció brillante. Creo que me conmueven los narradores que también son poetas, los que vienen de otras áreas de pensamiento. Detesto el personaje escritor en las novelas.

2. El absurdo, la poesía y la oscuridad son mis motores. Entonces, Arlt, Di Benedetto, Gombrowicz, Beckett y Genet podrían ser considerados los disparadores de cierta “enfermedad” de mi prosa.

3. Estoy escribiendo una novela a medias muy delirante y cerrando otra, de título incierto. No trabajo con temas, sino con voces y espacios nuevos. Nuevos para mí. Siempre atenta a que las ideas estén encarnadas en algún cuerpo.

Natalia Moret

1. Los motivos por los que elijo un libro son muchos: me cruzo con él en alguna librería, me lo recomiendan, es un autor que ya leí y me gustó, lo escribió un amigo, me lo regalan, lo tengo en la biblioteca y nunca lo agarré... Una vez que empiezo a leerlo sólo me quedo si me atrapa. Si un libro me aburre lo largo, sea quien sea el autor. No leo especialmente literatura argentina. Conozco muchos autores contemporáneos, y por este motivo a veces los leo a propósito, y a veces no los leo a propósito. Hay cosas que me gustan, y muchas que no. Me gustan las historias potentes llevadas por personajes fuertes y entrañables, que mueven alguna fibra, alguna emoción. No me gustan los meros ejercicios de estilo, de forma, las páginas sin sustancia, sin conflicto... Hay muchos escritores que piensan la literatura como forma y como experimento del lenguaje. Yo me siento en la vereda opuesta.

2. Que me haya influenciado no puedo decirlo yo, esa es una lectura que tienen que hacer los otros. Que me haya impactado: Borges, Lamborghini, Gombrowicz (lo cuento como argentino), Arlt, Fogwill.

3. Una novela y un guión cinematográfico. Dos historias. No sé si me interesan temas concretos, pero las dos historias tienen temas concretos. Una trata sobre la paranoia, y la otra sobre la hipocresía como forma de fracaso.

Mariana Eva Pérez

1. Leo mucho teatro argentino por trabajo, porque estoy haciendo mi doctorado sobre dramaturgias de la post-dictadura que tematizan la desaparición forzada. En mi escaso tiempo libre, elijo novelas. No tengo mucho criterio para la lectura, nunca lo tuve. Me gustan autores muy diversos, pero prefiero los que escriben en castellano. Es raro encontrar traducciones que sumen, como la de *Manos de caballo*, de Daniel Galera. Leo bastante literatura argentina contemporánea, pero porque vivo en Berlín y los libros que hay en casa son los que elige mi marido, José Esses, que es periodista y escritor, en cada viaje a Buenos Aires; no podría decir que me interesa especialmente, es una elección basada en la falta de tiempo y la pereza, pero me siento interpelada por esos autores y los disfruto.

2. Me cuesta pensar en estos términos. No sabría hablar de influencias en un sentido general. Me formé como dramaturga con Patricia Zangaro y su influencia en mi teatro fue innegable. La escritura blogger, más urgente y directa, me sacó solemnidad. Para convertir el blog *Diario de una princesa montonera* en libro necesité leer escritoras de mi generación, situarme entre ellas y no entre las víctimas-del-terrorismo-de-Estado. Me gustó especialmente *Una idea genial*, de Inés Acevedo. La voz de la narradora me ayudó a confiar en el modo de contar de la Princesa Montonera.

3. En los últimos tiempos estuve escribiendo artículos académicos y la tesis. El personaje de la Princesa Montonera volvió a pedir la palabra en algunos momentos y seguí publicando algunas cosas en el blog. La tesis me plantea el desafío de encontrar una escritura rigurosa y al mismo tiempo legible, y por qué no disfrutable. Odio los textos académicos mal escritos, farragosos, con sus muletillas y su rígida estructura lógica. Trataré de violentar el género todo lo que sea posible.

ESCRITURA DE MUJERES

Elsa Drucaroff*

Una antología de escritura femenina siempre plantea reparos: ¿no es discriminatorio considerar que la literatura escrita por mujeres es un asunto aparte, darle un espacio exclusivo? ¿O, por el contrario, es necesario visibilizarla, dada la indiferencia y el poco respeto que se ha tenido históricamente por esa producción artística? ¿Visibilizarla de este modo, encerrada en un corral de género, implica valoración o condescendencia? A estas preguntas (planteadas desde ejes como la difusión y los criterios de canonización) se le suele sumar otra que atañe a los textos en sí: ¿hay realmente una escritura femenina diferente de la otra, la escrita por varones? ¿Tiene marcas textuales específicas objetivas que permiten sostener que existe de verdad, no ya como estrategia de posicionamiento sino como objeto de estudio que puede recortarse atendiendo al género? ¿No es la literatura una sola, la escriban hombres o mujeres?

Varias veces me encontré dando respuestas a estas preguntas, es curioso ver que el tiempo las modifica un poco, las enriquece. Por eso, por discutido que esté el problema, siempre es interesante volver a examinarlo.

Empecemos por los cuestionamientos contra el gesto de difundir y valorar la literatura escrita por mujeres, aislándola en carriles exclusivos. Es un claro caso de lo que se llama “discriminación positiva”, una acción sociocultural que tiene desventajas, aunque me sigue pareciendo evidente que las ventajas son mayores. En efecto, discriminar positivamente deja entrever que la literatura femenina sería algo “raro”, “inusual”, que no se junta con “la otra” literatura, y encierra en un corral (de oro pero con rejas) los textos femeninos, generando una lógica por la cual no se imponen por resultar “buenos” a quienes leen sino porque los sujetos que crearon esas obras pertenecen a una comunidad subalterna. Sin embargo, al mismo tiempo que hace eso, la discriminación positiva difunde y ofrece una oportunidad de mostrar que estos textos existen, de concitar atención y poner a prueba sus valores. La discriminación positiva ha aportado a las escritoras muchas oportunidades “defectuosas” de publicar, en una sociedad donde no había casi ninguna. Es una decisión que siempre actúa a la larga como el disparador que empieza a permitir la integración de los grupos relegados, algo que, a partir de esas medidas, ocurre cada vez con mayor naturalidad y democracia.

La discriminación positiva crea las condiciones para desaparecer, para no precisar ya existir. Para dar un ejemplo que me parece indiscutible: en 1998, cuando el parlamento argentino aprobó la ley de cupos gracias a la lucha y alianza transversal de mujeres de todos los partidos con representación parlamentaria, eran muy pocas las mujeres protagonistas de la política. Varios explicaron que era discriminatorio no permitir que ellas pelearan por sus puestos de igual a igual en las listas electorales y que lo democrático sería confiar en su capacidad de subir por sus propios méritos y no porque una ley obligara a hacer un 30% de lugar. Quince años después es evidente que los argumentos a favor de la ley de cupos eran correctos: aquella declarada igualdad de oportunidades que esgrimían los opositores

* Elsa Drucaroff nació en Buenos Aires en 1957. Es escritora y docente, profesora de Castellano, Literatura y Latín (ISP Joaquín V. González) y Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investiga y enseña en Filosofía y Letras (UBA) y colabora ocasionalmente en revistas y suplementos literarios. Es autora de las novelas *La patria de las mujeres* (1999), *Conspiración contra Güemes* (2002), *El infierno prometido* (2006) y *El último caso de Rodolfo Walsh* (2010); y del libro de relatos *Leyenda erótica* (2007); algunos relatos suyos han sido incluidos en diversas antologías. También ha escrito los libros de ensayo *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas* (1996), *Arit, profeta del miedo* (1998) y *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011). Dirigió *La narración gana la partida. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. XI (2000). Además, compiló y prologó la antología *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (Interzona, 2012). Ha sido traducida y editada en el extranjero. Publicó más de un centenar de artículos literarios en revistas académicas y masivas, dio cursos y charlas en universidades latinoamericanas, europeas y norteamericanas y trabajó en radio como comentarista cultural.

era una ficción, ya que la intervención legal permitió que aparecieran a velocidad inaudita dirigentes políticas de todas las ideologías e intereses, que antes no hubieran llegado y que, se opine de cada una lo que se opine, hoy ocupan lugares fundamentales no porque haya que hacerles un 30% de espacio sino por su propio, indiscutible peso. Si cuando empezó la vigencia del cupo femenino hubo que salir a buscar mujeres para llenar las listas, hoy el número obligatorio se alcanza naturalmente. La ley obligó a los hombres a permitir que las capaces sobresalieran y a las mujeres, a dejar de refugiarse cómodamente en la discriminación para justificar su relegamiento, su timidez o incluso su cobardía a la hora de encarar una lucha que exige levantar la voz, pelear poder frontalmente, dejar de quejarse, todas actitudes que el estereotipo de género condena. No se trata de que hoy existen más mujeres capaces que antes sino de que hay un sistema nuevo que a ellos les exige compartir las oportunidades y a ellas, aprovecharlas.

Del mismo modo, en las últimas dos décadas hubo formas de discriminación positiva que cambiaron el panorama para la literatura escrita por mujeres. Por un lado, se publicaron muchas páginas exclusivamente dedicadas a esta producción literaria. Por el otro, surgieron géneros literarios específicamente signados por los cambios sociales de la situación femenina que tuvieron enorme éxito de mercado. Apareció una nueva novela histórica, enfocada desde la perspectiva de lo íntimo, la esfera privada, antes relegada al silencio, apareció un género —el *chicklit*— que pone en primer plano la experiencia femenina urbana de cierta clase media y alta en relación con la inestabilidad afectiva. Estas colecciones fueron escritas predominantemente por mujeres que probaron su eficiencia en el mercado, su capacidad de escribir y vender como escribieron y vendieron los escritores de policiales o de ciencia-ficción durante el auge comercial de esos géneros (donde hubo también algunos nombres importantísimos de mujeres), y probaron también que —aún en una versión degradada y superficial— las perspectivas femeninas para mirar al mundo se habían vuelto una demanda en el mercado. Es cierto que hay pocos títulos de interés en la novela histórica de moda en los noventa o en el *chicklit*, es cierto que ni siquiera esas pocas obras consiguen prestigio y apoyo por parte de la crítica, casi nunca dispuesta a bucear más allá de sus prejuicios, y sin embargo el fenómeno fue positivo. Nos permitió entrar en el mercado editorial de otro modo, si esas novelas no fueron leídas por la crítica, sí lo fueron por editores y editoras que valoraron lo que había que valorar y nos abrieron caminos para publicar en esas o en otras colecciones. Si en estos años María Rosa Lojo logra publicar *Bosque de ojos* (un libro tan bello como poco comercial) en una editorial importante es porque en los noventa publicó la novela sobre Manuelita Rosas *La princesa federal*, una de las pocas joyitas que produjo la “nueva novela histórica”.

El cambio de nuestro lugar en el oficio literario generó de hecho un número de escritoras visibles inédito en cualquier momento anterior de la Argentina. Y como siempre, cuanto más ancha es la base de la pirámide más posibilidades hay de que surjan talentos reales, descollantes, en su tope.

Estos y otros factores hacen que hoy haya un número asombroso, inédito, de escritoras de diferentes generaciones, que entre ellas haya una significativa cantidad de obras sumamente interesantes que logran publicarse y que algunos de los nombres más relevantes estén entre las más jóvenes. Entonces, la pregunta sobre la necesidad de seguir publicando en diversas formas antologías literarias femeninas precisa hacerse de nuevo. Porque cada vez es menos cierto que no se publican mujeres, ni se las lee, ni se las toma en serio. Ganan una enorme proporción de los concursos literarios conocidos, salen elegidas repetidamente como autoras de los “libros del año” que la crítica y el periodismo votan cada diciembre, ocupan centimétrajes antes inexistentes en los suplementos culturales, todas pruebas de que gradualmente se empiezan a leer como debe ser: simplemente por lo que escriben, sin prejuicio ni condescendencia, olvidando a la hora de valorar si son mujeres u hombres.

Hebe Uhart, por ejemplo, disfruta de lo que no disfrutó Silvina Ocampo: ser tomada muy en serio por la academia y el periodismo cultural más prestigiosos pero ahora, cuando está viva. Trabajó varias décadas en la sombra, acumulando libros que la mayor parte de la crítica no se dignó a leer, y ya desde fines de los años '90 disfruta su merecida y creciente gloria. Otras escritoras de las generaciones mayores siguen injustamente en la sombra

o no terminan de ser tomadas en serio pese a tener una obra estupenda, pero la joven Samanta Schweblin ya tuvo la fortuna de vivir tiempos mejores y ni siquiera debe esperar a envejecer: se la considera la mejor cuentista de su generación, tal vez uno de los mejores vivos de Argentina, y esta vez el genérico gramatical masculino no es falsamente universal, refiere *verdaderamente* a varones y mujeres. Nombres como Alejandra Laurencich o Samanta Schweblin ingresan por derecho propio a la tan rica tradición argentina del cuento mientras la notable y sólida producción cuentística de Angélica Gorodischer, María Luisa de Luján Campos o Ana María Shúa no tienen la repercusión que merecen. Este panorama ambiguo pero mucho más promisorio que antes replantea el sentido de seguir haciendo antologías de textos escritos por mujeres.

Personalmente, creo que sigue siendo necesario. Porque como se ve, las contradicciones y vacilaciones persisten. Todavía hay sexismo en muchas formulaciones concretas de la crítica: periodistas culturales que ironizan impunemente en una columna sobre el escote de una escritora; estudiantes de Letras blogueros que admiran el cinismo y la maldad de la enorme literatura de Fogwill pero critican la de Pola Oloixarac (que se atreve en su novela *Las teorías salvajes* a la voz fría, la crueldad, la exhibición de capital simbólico e inteligencia y el sarcasmo políticamente incorrectos), entonces la acusan de escribir “un libro sin amor”; blogueros que nos cuentan si la chica que escribió la novela es linda o fea. Todas esas formulaciones no pasan un test elemental (¿escribirían lo mismo de un escritor hombre? ¿Serían sus afirmaciones tomadas con tanta complacencia en ese caso?). Y todavía vemos muchas antologías, paneles y programas de literatura que se arman olvidando con toda naturalidad que existen escritoras, o se incluye cortésmente a una, a lo mejor a dos, así como el grupo de la serie de TV *Misión Imposible* incluía a un negro: su *touch* democrático.

Pero además las antologías son necesarias porque el otro problema, el de si existen marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres, es un asunto cada vez más vigente.

Ojos otros

Es curioso: a medida que se naturaliza la idea de que la literatura es una sola y hay que juzgar la de las mujeres con igual rigor y reconocimiento que la de los hombres, los imaginarios femeninos logran desplegarse en los textos con mayor especificidad, con mayor impudicia y originalidad. La legitimidad que adquieren las escritoras otorga una libertad creativa que antes no existía y entran a la literatura temas y formas antes impronunciables. Porque si bien no hay marcas esenciales, objetivas, ahistóricas que permitan caracterizar una literatura como femenina, sí existe lo que la crítica feminista llama “mirada femenina” y esos puntos de vista nuestros son en buena medida *otros* modos de mirar.

“Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo”, proponía Alejandra Pizarnik, dibujando un punto de vista de infinitas posibilidades que, por dar un ejemplo, el fragmento de Fernanda García Lao aquí seleccionado retoma a su manera. Antes, Virginia Woolf se preguntaba cuántas cosas entendieron y pensaron las mujeres mientras caminaban de la cocina al salón, sirviendo el café a los políticos y empresarios que discutían y decidían en el living los destinos del mundo. Desde ese costado se ven cosas que no se ven cuando se está ejerciendo el poder en el centro de la escena; esa lateralidad tiene hoy enorme productividad estética porque si bien no es nueva, está hablando públicamente por primera vez, está semiotizando perspectivas que la literatura no había semiotizado.

No es obligatorio que cuando una mujer escribe utilice esta mirada femenina y tampoco es forzoso que quien la logra tenga genitales de mujer, pero si se nace mujer, si se crece y se experimenta el mundo y la cultura desde ese lugar social, esa mirada surge con mayor espontaneidad y es relativamente fácil encontrarla: basta no dejarnos aturdir por lo que el discurso patriarcal dice que somos.

Por eso, la mirada femenina no es una fatalidad signada por la biología ni es una esencia ahistórica: es una opción estética que subraya de algún modo el conflicto de poder de los géneros y la crítica debe investigarla cada vez. Es algo que quienes escriben pueden o no plantearse conscientemente pero, independientemente de si se la plantean o no, es algo que pueden o no conseguir. En las últimas décadas del siglo XX se pusieron

de moda ciertas teóricas que, como Hélène Cixous, creyeron que la mirada femenina se atrapaba con procedimientos concretos: Cixous señaló la sintaxis discontinua, quebrada, la irracionalidad, la multiplicidad en los puntos de vista, las voces viscerales del cuerpo y otros recursos textuales como garantes de la escritura femenina. El sustento teórico que justifica estos rasgos pasa por las brillantes relecturas del psicoanálisis y la filosofía que emprendiera Luce Irigaray en los años '70 y no se trata de negarlo, ni de negar que esto no tienda a aparecer en cierta escritura femenina. En esta selección, por ejemplo, podemos ver algo de lo plural, contradictorio e irracional en el imaginario de García Lao, cuya obra trabaja a menudo con el desborde corporal, los cuerpos alienados de sí, multiplicados, inmanejables, las voces desdobladas, ilógicas. Pero otras mujeres trabajan recursos diametralmente opuestos y su mirada femenina es también muy fuerte. Por suerte la corriente creativa no hace caso de los preceptos de la crítica y buena parte de las escritoras hace literatura como se le da la gana, corresponda o no a lo que dijo Cixous.

Pero además, como planteé en *Los prisioneros de la torre*, la mirada femenina, que fue una toma de posición consciente para varias escritoras de mi generación o mayores, es hoy en muchas jóvenes algo espontáneo (no necesariamente producido con conciencia política de género, aunque de hecho ésta aparezca en la lectura), un elemento más que no se busca programáticamente. Y esta libertad permite (una vez más) paradójicamente, que las perspectivas femeninas aparezcan del modo más original y pueblen de gestos inusuales la literatura.

Así Selva Almada comienza publicando sus extraordinarios poemas de *Mal de muñecas* (donde está el significativo "Matemos a las Barbies"), textos donde explora juguetona pero críticamente la alienación que produce el corset del género, mas abandona luego esa tematización específica para permitir que la mirada femenina fluya por su cuenta, no tan específicamente ligada a tramas o argumentaciones, que aparezca como un ingrediente más por ejemplo en una semiotización diferente del paisaje del Litoral. La naturaleza en Almada tiene rasgos que no se encuentran en otras escrituras. Ya se veía en su primera novela, *Niños*, y también se ve en el fragmento aquí antologado, donde leemos:

"Al pasar, el Negro va tocando los troncos, las cortezas sueltas como la sangre seca de una herida, el musgo que crece sobre algunos, un suave manchón de vello púbico."

Esta y otras imágenes construyen el paisaje como cuerpo que roza, crece, es tocado y se deja tentar por el Negro que lo penetra. También ocurría de otro modo en la escritura de *Niños*, más lírica, por ejemplo en esta cita:

"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 retorcionamiento en las tripas. La infancia se me fue, con restos de sangre, por la entrepierna."

Contar con nostalgia y hasta dolor el final de la infancia es un tópico de la literatura masculina. *Niños* lo retoma pero aporta a ese quiebre la contundencia de la carne. Como señala Luce Irigaray, las mujeres tenemos una conciencia diferente de los ciclos temporales porque las etapas (fin de la virginidad, menstruaciones, embarazos, menopausia) se inscriben en nuestros cuerpos de un modo ineludible, a diferencia de los ciclos en los varones. Esto construye otra idea del tiempo y lo histórico, que se pone en una relación con el cuerpo indiscernible. Almada hace del pasaje infancia-pubertad un quiebre carnal que empieza como metáfora clásica, donde la infancia se rompe como una ampolla pero ese quiebre está contado connotando el desgarramiento del himen que ahora está más pronto que antes a romperse. La metáfora termina rompiendo su inherente abstracción para señalar el otro momento brutal del pasaje: la menstruación. Y así, el dolor y la sangre se vuelven metonimia de esa etapa terminada.

Si la cultura patriarcal considera a las mujeres más cuerpo que razón, nosotras podemos hacer de esa condena un plus de saber y usar la adquirida facilidad para conectarnos con lo corporal para escribir (para pensar) de otro modo el mundo. Asumimos así la enunciación pública que exige la literatura (un gesto que, como muestra Sigfried Weigel, implica para nosotras, las escritoras, un riesgo mayor que el que asumen los hombres) para revelar perspectivas nuevas. El neorregionalismo de Selva Almada debe llamarse femenino, pero no por discriminación positiva ni porque quien lo escribe sea mujer sino porque realmente consigue una conexión con la naturaleza y un paisaje que antes, así, no habían sido escritos.

Sin embargo, sería un error grave volver precepto lo que en Selva Almada es un ejercicio de libertad y determinar que el imaginario carnal con el que construye sus metáforas es requerimiento de una escritura de mujer, y condenar a quien no sigue ese recurso. En mi opinión, la crítica que quiera trabajar la literatura desde el género debe andar humildemente *detrás* de lo que se escribe, acompañar lo que va surgiendo y renunciar a hacer del oficio social de la lectura reflexiva una suerte de ciencia con verdades esenciales, preceptivas y autoridad para señalar los procedimientos en abstracto. Ningún procedimiento es en sí mismo bueno o malo en arte, todo depende del contexto y hasta del momento de lectura, porque si se ha vuelto una receta, deja de funcionar. Lo que hace Almada es muy interesante ahora, pero otras mujeres hacen otras cosas que también son novedosamente femeninas, en el sentido en que lo estamos definiendo: el punto de llegada de una mirada que alumbraba con contradicciones la diferencia antes oprimida (una mirada "bizca", sugiere Sigfried Weigel), antes públicamente impronunciable, una mirada que exhibe las incompatibilidades entre lo que se espera de una y lo que una siente como verdades profundas o rebeldía que apenas se abre paso desde el fondo de sí misma. Esto aparece con una escritura diametralmente opuesta a la de Almada en ciertas narradoras realistas, cuidadosamente contenidas y concisas que toman de narrativas como la norteamericana (Carver, Cheever, Flannery O'Connor) la enseñanza de contar sin explicar, de generar clima alrededor de detalles y momentos pequeños, de no subrayar eso que los formalistas rusos llamaban la "motivación", los encadenamientos causa-efecto que tanto gustaba la narrativa decimonónica de poner en foco. Así ocurre (entre otros casos) en los cuentos de Patricia Suárez y también en el fragmento de esta antología donde Mariana Dimópulos consigue una voz narradora femenina lacónica que deja en el misterio todas sus motivaciones y, en cambio, se ocupa con contundencia de la creación de climas. Su narrativa entra en una tendencia bastante representativa en la nueva narrativa argentina escrita por hombres y mujeres, pero su mirada femenina pasa precisamente porque el clima que acá se crea es disruptivo respecto de lo que espera el sentido común que escriba una mujer.

Las mujeres, se sabe, quieren casarse y tener hijos; las mujeres, se sabe, admiran a los "hombres de libros" y respetan con veneración su filosofar; las mujeres, se sabe, nacieron para esperar a sus hombres mirando el río y no para que ellos las esperen ya que se fueron nadando, ágiles y sin dar explicaciones ni a ellos ni al lector, y no quieren volver. La sutileza con que está construido el fragmento dibuja el clima de encierro e insatisfacción primero y después desautomatiza la usual dramatización de la vida sexual femenina como algo ansiado, trágico, extremo, para construir sin alharacas una serena disposición a la coyuntura, a la ocasionalidad, que también va en contra de lo que los prejuicios esperan.

También va en contra de lo esperado el trabajo con el humor y la insolencia, algo que reaparece en la narrativa de Natalia Moret y que también está en el texto acá elegido. Era tradicional estigmatizar a las mujeres como seres carentes de sentido del humor, plantear que no teníamos ironía y escribíamos con solemne cursilería. Toda la obra de Silvina Ocampo fue malinterpretada por la crítica porque no aceptaba sus chistes. Que las críticas fueran a veces mujeres no cambiaba las cosas: como se ha dicho, asumir la mirada femenina no es automática consecuencia de ser mujer y no es nuevo afirmar que los grupos opresores consiguen convencer a los grupos oprimidos de que se identifiquen con el amo y se desprecien entre sí. Si Silvina Ocampo tuvo que esperar a sus últimos años para que se entendiera la ironía y la crueldad bizarra de su imaginario y se considerara a esos ingredientes virtudes originales, las escritoras jóvenes pueden ejercitar todas estas cosas espontáneamente e incluso meterse, como Natalia Moret, con los grandes varones del canon literario nacional para ironizar sobre sus relaciones con las mujeres, en un gesto doblemente divertido e insolente porque se burla como escritora nueva y todavía no canonizada de los escritores indiscutibles, pero además se burla como mujer de los absurdos pactos de amistad masculina.

Para bien y para mal, para alumbrar formas y temáticas nuevas o para incursionar en recetas antiguas que antes eran solamente territorio de varones, para subrayar relaciones inéditas con el saber o la tradición literaria o para repetir con eficacia los gestos de soberbia y esnobismo intelectual que antes solamente ellos exhibían, para explorar en imaginarios

irracional y marginado o para asumir abiertamente tópicos ya consagrados de la literatura, para no subrayar problemáticas específicamente femeninas o para encararlas, las escritoras jóvenes entran hoy a la literatura, en su mayoría, sin gestos especialmente programáticos, ejercen con espontaneidad su reciente derecho aunque ese derecho no sea siempre, todavía, tan reconocido como debiera.

Ese corrimiento en nuestras posiciones enunciativas produce también corrimientos en la literatura masculina. En *Los prisioneros de la torre* mostré cómo los escritores de las generaciones de postdictadura exploraban nuevas formas de ser varón, de mirar como varón, transformaciones que vienen produciendo los enormes cambios en el Orden de Géneros de las últimas dos décadas, signadas por un lado por la progresiva legitimidad que señalamos para la diferencia femenina (un problema que ahora tiene derecho a pronunciarse y reconocerse en sus infinitos y complejíssimos matices), y por el otro por la progresiva legitimidad de las sexualidades no heterosexuales, también con sus especificidades y heterogéneos acentos. Tal vez una antología como ésta pueda complementarse con una que seleccione entonces fragmentos de escritores sensibles a una mirada de género desplazada de la convencional, escritores que hacen algo antes impensable: preguntarse por la masculinidad.

Porque como señala Idelber Avelar, que aparezca la pregunta por la masculinidad en la literatura es un síntoma. La masculinidad no era una pregunta. El amo no tiene por qué definirse e interrogarse si nadie lo cuestiona. Ha aparecido este interrogante porque los enormes terremotos que sufrió el Orden de Géneros con las luchas y conquistas feministas y las luchas y conquistas de lesbianas, gays, travestis, transexuales y bisexuales no pueden no afectar lo que se escribe. En ese sentido la literatura se va dibujando como un objeto de estudio nuevo donde el factor género deja de ser solamente una necesidad afortunadamente recesiva de la discriminación positiva para volverse una exigencia clave para la comprensión del arte que hoy estamos produciendo.

RESUMEN

Este dossier articula una serie de colaboraciones de escritores y escritoras argentinos contemporáneos (Abbate, Almada, Becerra, Dimópulos, García Lao, Jarkowski, Kohan, Moret, Oloixarac, Pérez, Vitagliano) desde una perspectiva crítica que se plantea, de un lado, trazar algunos tópicos o problemas de la narrativa argentina actual y, del otro, relevar las transformaciones detectadas en ese campo en los últimos años, así como las posibles alteraciones en las formas de producción, circulación y consumo literario. En este contexto, apelando a la destreza crítica de Elsa Drucaroff, el dossier ofrece también un espacio de reflexión sobre un problema cada vez más vigente: la existencia de marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres.

Palabras clave: narrativa argentina actual – mercado – edición – literatura de mujeres – crítica literaria

ABSTRACT

This dossier is composed of a series of contributions by contemporary male and female writers from Argentina (Abbate, Almada, Becerra, Dimópulos, García Lao, Jarkowski, Kohan, Moret, Oloixarac, Pérez, Vitagliano), adopting a critical perspective which aims to –on the one hand– trace some topics or problematic issues present in current Argentinian narrative and –on the other– outline the main transformations observed in such field in the last years, as well as possible changes in the forms of literary production, circulation and consumption. In this context, by appealing to Elsa Drucaroff's critical skills, the dossier also offers a space of reflection on an issue ever more prevailing: the existence of female marks in women's textuality.

Key words: contemporary Argentinian narrative – market – printing – women's literature – literary criticism