





# Los gauchos irónicos



JUAN TERRANOVA

# Los gauchos irónicos

**milena caserola**

JUAN TERRANOVA

Los Gauchos Irónicos – 1ª ed. milena caserola 2013

178 páginas; 14,50 x 20,50 cm.

ISBN: 978-987-1583-26-3

1. Análisis literario I. Título

**Contacto con el autor**

juanterranoval@gmail.com

**Páginas de libros independientes:**

[www.elasunto.com.ar](http://www.elasunto.com.ar)

[www.la-periferica.com.ar](http://www.la-periferica.com.ar)

[www.milenacaserola.blogspot.com](http://www.milenacaserola.blogspot.com)

**Esplendor Editorial**

Matías Reck

**Diseño y arte de tapa**

Leandro Escobar

[www.lepopurri.com.ar](http://www.lepopurri.com.ar)

[info@lepopurri.com.ar](mailto:info@lepopurri.com.ar)

Todos los izquierdos están reservados, sino remítanse a la lista de libros censurados en las distintas dictaduras y democracias. Por lo que privar a alguien de *quemar* un libro a la luz de una fotocopiadora es promover la *desaparición* de lectores.

**Edición y corrección**

Sofía Balbu

Melisa Wortman para Chanchajistán – [oink@chanchajistan.com.ar](mailto:oink@chanchajistan.com.ar)

# Prólogo

Los críticos que hacen listas no tienen ideas. Por eso, los circuitos que construyen, usando retazos de lecturas, derivan en generalidades, aproximaciones tímidas, introducciones. Su confección, sin embargo, constituye uno de los reflejos críticos más usuales a la hora de hablar de los “nuevos escritores”, de aquellos que son leídos por primera vez. El crítico supone ahí una falta de forma, una inmadurez, y le aplica la grilla, recurre a la taxonomía para poder tocar. ¿Se puede salir de la lista como paso primario de lectura? No creo. Sí es posible tensar sus posibilidades, decir algo más, intentar complejizar los nombres, armar un mapa, jerarquizar. Al mismo tiempo, la obsesión por la fotografía del presente no es épica. Tautológicamente, el tiempo siempre se mueve. Lo dicho hoy, mañana suena con un eco distorsionado. La foto en papel se aja, la foto digital se vuelve

película o se pierde. Son condiciones de trabajo riesgosas y, por lo tanto, interesantes.

Sobre el final de un poema famoso, Francisco de Laprida, cuyo segundo nombre era Narciso, se encuentra con su destino Sudamericano. Aquí, en estas primeras lecturas, yo, Juan Terranova, personaje no menos práctico o patético que también anhela ser otro, me reencuentro con la ironía y tropiezo con mi destino de crítico, más seguro y confortable que el de Laprida, desde luego, pero no por eso menos cargado de malentendidos y fe.

Buenos Aires, octubre del 2011



# Lamberti

## 1.

Luciano Lamberti nació en la ciudad de San Francisco en 1978. Su primera publicación, del 2005, fue *Sueños de siesta*. Se trata de una serie de viñetas que incluyen, entre otros personajes, a un narrador concentrado en borrar lo que lo rodea, un vecino cuyos gestos autistas esconden la capacidad de ver el futuro y dos hermanos que matan a un perro poniéndole una bandita elástica alrededor del cuello. Carlos Gazzera les dedicó una reseña y las leyó mal. Más importante que su condena explícita y socarrona fue la evidencia de una distancia que puede ser generacional. Las breves historias que componen *Sueños de siesta* son ácidas y aprovechan al máximo el formato plaqueta que proponía La Creciente, editorial de la que Lamberti fue fundador y editor

junto con Alejandra Baldovin y Alejo Carbonell. Tres años después, en el 2008, editorial Funesiana sacó los poemas *San Francisco/Córdoba*. En el 2010, editorial Tamarisco publicó *El asesino de chanchos*, un libro de relatos. La relación entre poemas y relatos es aquí nuclear. Circunscriben espacios, prácticas y escenarios que aunque no son idénticos muchas veces se superponen. En ambos géneros se repite, por ejemplo, la reproducción de canciones populares, ingenuas o guarangas, la elección de las profesiones –la enfermera, el carnicero, el estudiante–, pero también cierta inercia resignada, una manera de “estar en el mundo”. Es fácil notar que los cinco años que van desde la publicación de *Sueños de siesta* a *El asesino de chanchos* contienen un salto de madurez. Pero ya en *Sueños de siesta* se lee una idea pesimista sobre el sistema político y económico, sobre el funcionamiento mecánico y sórdido del mundo. Organizando el estado de la cuestión, el primer texto de la plaqueta, y por lo tanto el primer texto de la obra publicada en libro de Lamberti, se titula *Reglas*:

Número uno: el estado controla el crecimiento, la reproducción y el deceso de las especies.

Número dos: todo sistema es causal, diacrónico, histórico.

Número tres: no existe la percepción biológica del mundo.

Número cuatro: el tiempo y el espacio son ordenados, desde oficinas vidriadas, para su correcta y legal percepción.

Número cinco: el sistema presenta fisuras.

Número seis: sueños de siesta, se llaman esas fisuras.

Mejor definido, más sofisticado, menos adolescente, *El asesino de chanchos* es la ampliación de esta estructura paranoica en la que es posible encontrar “fisuras”. Sus temas son el libre albedrío, o mejor dicho su falta, y la imposibilidad de una “percepción biológica”.

## 2.

Como en otros escritores de su generación, en un primer acercamiento resulta posible rastrear la influencia del minimalismo norteamericano en las formas utilizadas por Lamberti. La gran diferencia es que *El asesino de chanchos* se anima a mirar y a retratar a la clase baja –centro borrado en muchas de las lecturas argentinas de Raymond Carver– sin condenas morales ni arengas políticas, sin estetizaciones ni deformaciones “delirantes” –muy propias de fines de los años 90– y sobre todo sin correr por izquierda al lector ni ofrecerle refritos de miserabilismo, uno de los grandes defectos de la narrativa local reciente y no tan reciente.

Así, articulando *El asesino de chanchos* con las “reglas” de *Sueños de siesta*, vemos que Lamberti encuentra la discontinuidad al sistema imperante en la clase baja, trabajadora o no, que por su mera existencia cuestiona el extendido ideal burgués de bienestar y pudor. Hay algo inestimablemente peronista en sus cuentos, entendiendo el peronismo dentro de todas las ambigüedades y pliegues de la ya famosa frase de John William Cooke, el hecho maldito del país etcétera. Doy precisiones. *El asesino de chanchos*, parecería, pretende acompañar o ilustrar la pregunta retórica que se hace Abelardo Ramos en *La era del peronismo* cuando parodia la voz de “los figurones de la oligarquía, azorados y ensombrecidos” que de cara al movimiento de masas del 17 de octubre pregunta: “¿Pero es que los obreros no eran esos gremialistas juiciosos que Juan B. Justo había adoctrinado sobre las ventajas de comprar porotos en las cooperativas?”. Al mismo tiempo, lejos de silenciar las contradicciones, aristas y sentimientos, Lamberti encuentra en el oscilar entre la clase baja y la clase media el motor de su narración porque la clase baja, en la cultura aspiracional argentina,

remite directamente a la fisura del “sistema causal” que opera desde las “oficinas vidriadas”.

En el cuento “El arquero”, el momento de distorsión, la discontinuidad, la fisura, no es ya un sueño, sino apenas una frase. “El arquero” podría ser entendido, de hecho, como una reescritura o respuesta a la escena central del asado que Juan José Saer narra a lo largo de toda su obra. Según Saer, y tomando como referencia el relato “Algo se aproxima”, el vino “murmuraría” en las copas, al cortar la carne asada saldría “un rico jugo rojizo, algunas gotas brillantes y espesas, como gemas vivas”, y el protagonista tendría siempre a mano un amigo irónico y carismático. Finalmente, después de diálogos y citas varias –sobre todo de la cultura universal y sus diferentes traducciones–, el protagonista se llevaría a la mujer seducida, la fornicaría cerca de un río nocturno para más tarde fumar un cigarrillo contemplando, en compenetrado trance metafísico, el fluir de las aguas. Así, la fugacidad del momento se confundiría con el cielo y la naturaleza.

En “El arquero” la situación se plantea de forma diferente. Primero, existe un antes del asado. La narración comienza cuando Marcos, el protagonista, es echado y ofendido por su mujer, que lo acaba de traicionar con un empleado del bar del centro de estudiantes que reparte diarios del Partido Obrero. Su condición de humillado le resulta nueva, de alguna forma lo sorprende, sin dejar de agredirlo y modificarlo. Deprimido, Marcos mira una película de Chuck Norris “hasta el final” y se siente identificado con los comandos estadounidenses que el Vietcong tiene cautivos: “Soy un soldado en el pozo de un campo de concentración vietnamita. Me alimento de gusanos y mis ojos no vieron en décadas la luz del sol”. Luego, su hermano lo invita a un asado para que conozca a una chica. “Tenés que buscar una chica y tener un hijo. Eso te va a hacer bien”, le dice. La candidata es Ana, una enfermera amiga de su mujer, que trabaja en un hospital público, en el sector de mujeres

golpeadas. Llega el viernes, día del encuentro, y el asado no es un lugar de distensión. Al contrario, a Marcos la reunión lo tensa. Duda sobre qué ropa ponerse, da vueltas antes de tocar el timbre, es humillado una vez más por un grupo de chicos y finalmente se deja ganar por la ansiedad. El lugar del amigo irónico y carismático que presenta Saer aquí es ocupado por un antropólogo cuya amistad no envidiamos, mucho menos su charla. Se llama Cepeda y le dice a Ana: “En París conocí a Jodorowsky. Me hizo algo llamado ‘anoterapia’. Lectura del ano. Es muy interesante porque...”. Lamberti señala con estos puntos suspensivos que, lejos de terminar, la conversación sigue y sigue. Así, mientras la reunión se desarrolla, el protagonista va quedando aislado y eso lo pone todavía más nervioso. El narrador nos dice que en la mesa se habla del aborto, de Bolivia y de Estados Unidos, del peronismo, y por último, de mujeres golpeadas. Y entonces se abre la fisura: “Marcos piensa en Micaela, que le llevaba el café con leche a la cama, y dice que a algunas mujeres habría que reventarles la cabeza con un palo. Se produce un silencio. Marcos se acomoda en la silla y vuelca una botella de vino”.

Entre la opinión, el silencio y el movimiento que hace caer el vino se filtra la brutalidad como otro discurso, uno primitivo, que existe por fuera del consenso progresista de clase media profesional que se maneja en la mesa. De allí que, pasado el estupor, cada uno de los comensales reacciona reprimiendo y sancionando el exabrupto de diferentes maneras. La humillación continúa, ampliada, socializada. El primer cierre del relato lo da el antropólogo que se lleva a la chica, mientras trata con sorna y autosuficiencia a Marcos. Para Lamberti, entonces, la escena del asado se presenta de una manera muy distinta a la de Saer. En el segundo cierre del relato, el protagonista termina desnudo, frente a su madre dormida que ocupa su lugar en la cama, sin saber qué hacer, muy lejos del erotismo edípico del Angelito de *Cicatrices* o el plácido y alegre intercambio de “Algo se aproxima”. (Un detalle:

tanto Saer en “Algo se aproxima” como Lamberti en “El arquero” hablan de una luz “nimbada”. El primero: “...afirmado sobre la pared de la cocina, la luz nimbaba tenuemente el contorno de su lenta cabeza”. Página 221. *Juan José Saer por Juan José Saer*, Ediciones Celta, Buenos Aires, 1986. Y el segundo: “hablando en voz baja y pausada, nimbados por la luz”. Página 25. *El asesino de chanchos*, Editorial Tamarisco, Buenos Aires, 2010.)

### 3.

Otra puesta en escena de la fisura se da en el cuento “Febrero” cuando un empleado de frigorífico que está de vacaciones inicia, sin explicación aparente, un incendio en las sierras de Córdoba. “Febrero” puede o debería ser leído en relación al relato “Ovejero” de Carlos Godoy, publicado en la antología *Un grito de corazón*, editada por Mondadori en el 2009. El relato de Godoy es una esmerada descripción, detalle a detalle, de un hombre que limpia en un *shopping center*. Se describe la llegada, el contacto mínimo con los otros empleados, la lista de quehaceres, los instrumentos y productos que utiliza. El estilo objetivista –y en definitiva todo el relato, porque en un momento no parecería haber otra cosa– se resignifica con el final. “Ovejero” termina con el empleado de limpieza doblando su ropa, saludando, firmando la planilla de salida, y, después de controles varios, finalmente dejando el lugar de trabajo. En las últimas cuatro líneas Godoy escribe: “Tengo que saludar a encargadas y supervisoras. La libertad tiene duración y nombre. Domingo. La libertad es un concepto que hace más difíciles las cosas”.

Si no fuera porque “Ovejero” está escrito en primera persona, una primera persona esmerada y servicial, casi parlanchina, y el protagonista de “Febrero”, que también es empleado de limpieza, es descripto en tercera persona como hosco e incluso huraño, podría decirse que se trata de un mismo

relato en dos partes. Como si Lamberti tomara la historia donde Godoy le da su corte final. En todo caso, la pregunta que estructura ambos textos no es el viejo *ritornello* intelectual de “¿cómo la clase trabajadora conseguirá la libertad?” sino más bien “¿qué hace la clase trabajadora cuando se termina la jornada laboral?”. Rozando la sobreinterpretación, el protagonista de “Febrero” necesita agredir la naturaleza que lo rodea como acto de reafirmación de la fisura de libertad que constituyen sus vacaciones. Obsesionado con el ritmo, integrado completamente al sistema, esa fisura –dormir la siesta, tener tiempo de ocio, soñar, especular– lo desestructura, lo abisma, lo sobrepasa. Para hacerla real, extiende el rito del asado a toda la sierra.

#### 4.

En *El asesino de chanchos*, cuando la clase baja abre una fisura lo hace de manera abrasiva y lo que genera se vuelve bizarro o *freak*, y entonces surge el expresionismo. Expresionismo sintético, veloz, directo pero expresionismo al fin, con todos los elementos clásicos que lo constituyen. Seres torturados, colores violentos, abismos metafísicos, miseria y soledad. Desde esta opción, Lamberti dialoga con Quiroga y con Arlt. Y desde ahí reescribe escenas que nos son más cercanas en el tiempo, mientras los personajes, deformes o incompletos, aparecen como vehículo y consecuencia de este diálogo. El catálogo va desde los más simples, como la loca del pueblo, la abuela paralítica, el chatarrero de seis dedos, el curandero y el alcohólico, hasta los más complejos como el jugador de fútbol que se quedó sordomudo porque lo alcanzó un rayo, la mujer que confiesa que tiene un insecto en el sexo mientras toma cocaína de la tapa de un inodoro o el solitario obrero de la construcción que vive en una casa llena de bichos. El olor a carne asada de un cuerpo en

un incendio, el sonido incómodo de una sirena o de un arma de fuego disparada en un basurero contra una rata, incluso la mano gorda de una investigadora universitaria que corta el asalto erótico, componen un subjetivo mundo sensorial. Por eso a los personajes de Lamberti, y al mismo Lamberti, la fatalidad no los sorprende.

Luego, estos personajes viven en las series. Menos central que su gesto expresionista, las series siempre terminan apareciendo. Una breve pieza de *Sueños de siesta* consiste en la sintética enumeración de cinco lugares. No hay personajes, apenas una ventana abierta que se ve desde una vereda, un galpón con techos de zinc, un salón con escritorios donde el teléfono suena “en el vacío”, un jardín con el pasto crecido y un patio con los restos de un asado. *San Francisco/Córdoba* también contiene inventarios, catálogos, enumeraciones, pero sobre todo serializaciones, que finalmente no son otra cosa que amplias formas de narrar.

En “Perfectos accidentes ridículos”, un relato de Lamberti publicado en la antología *Hablar de mí* (Lengua de Trapo, Madrid, 2010), encontramos series dentro de las series. El principio del segundo punto de los cinco que organizan el relato dice así:

Me caí de las tribunas del Sportivo Belgrano, me quedé enclavado en una de las heladeras de la carnicería, me clavé un clavo entero en la planta del pie, me corté la yema del dedo anular con el tejido de una cancha de paddle (cinco puntos), me corté la pera al resbalar en la pileta del club (tres puntos), me quebré un brazo al tirarme del techo con un paraguas abierto, fui atacado por abejas a las que le habíamos golpeado el panal con una bosta de vaca, el mantonegro del vecino de enfrente me mordió una mano, me clavé un cuchillo en el muslo mientras corría. Etcétera. Creo que sobreviví de milagro, y entonces me senté, cansado de tantos accidentes, y escribí una novela.



Especie de novela condensada, ubicado en el centro mismo del libro, “El cazador, los galgos, la liebre”, quinto relato de *El asesino de chanchos*, también está compuesto con partes que funcionan juntas al ser serializadas. Cada parte tiene un subtítulo en negritas. En el quinto fragmento, “El claro del bosque”, un poeta cuenta en primera persona su viaje al “Tercer Encuentro nacional de Poesía, organizado por el taller literario municipal de Toro Seco”. El hotel en el que lo hospedan está en obra y sobre la mesa de la recepción el poeta señala “unas figuras de cerámica que representaban una escena de caza inglesa: el cazador, con la escopeta extendida, dos galgos apuntando a una liebre acurrucada entre los árboles”. Por supuesto, el objeto y el lugar son ominosos y el poeta sueña que es la liebre corrida por los galgos y disparada por el cazador. Después, se hace una lectura de poesía y en un bar le presentan a la que es descripta alternativamente como “una artista de provincia”, “la artista perfecta, la auténtica”, “la Marta Minujín de Toro Seco”, “una mujer común, con pensamientos comunes, a lo mejor más descuidada que una tía, con el pelo sucio y una cinta de mugre bajo las uñas”. ¿Por qué le dice esta mujer al poeta que sus poemas le gustan pero le parecen demasiado “pasados por la tradición”? El objeto que nombra al relato no es un símbolo argentino, sino inglés. ¿Marca entonces una tensión, una crítica a la tradición literaria rural? La artista plástica le cuenta al poeta que da talleres para chicos con síndrome de down, los cuales le sirven para ejemplificar una teoría-lugar-común sobre el absoluto artístico. La teoría, que es romántica y expresionista en su formulación absoluta, señala que los escritores escriben un solo libro, una única obra. Todo lo demás es, antes, “pruebas imperfectas” y, después, “resabios”. La mujer argumenta citando al arte obsesivo japonés donde una obra puede ser trabajada “toda la vida”. Cuando el poeta le pregunta cuál es su tema, la mujer responde con una narración. Le cuenta que un día,

aburrida de su vida de pueblo y de su marido alcohólico, comienza una relación epistolar con un hombre que se llama Jesús. Rápidamente sus cartas se transforman en consuelo y fetiche. Jesús va a ser el personaje más expresionista del libro de Lamberti. Se trata de un hombre deforme, que vive aislado, al cuidado de sus padres y se cubre la cara con “una máscara de cuero lustroso, hecha con retazos cosidos entre sí, con un agujero para la nariz y uno para la boca y uno para un solo ojo”. Cuando finalmente la mujer y Jesús se encuentran, él le chupa un dedo y ella tiene un orgasmo. El remate del cuento pone esa cara, que se revela, pero que nosotros, los lectores, nunca vemos, como motor de la inspiración absoluta de la artista de provincia. Si aceptan la deformidad y la pulsión de muerte, fuera de la normativa burguesa de la acumulación –el encuentro, la amistad, el placer, la lealtad–, los momentos de positividad son posibles en el distópico universo de *El asesino de chanchos*. Así, un albañil entabla una relación de amor-odio con un perro al que salva dos veces de la muerte, un fumigador se enlaza sexualmente con una chica bella y tuerta, y esta artista de provincia encuentra en Jesús, el deforme primordial, su mejor lugar de inspiración.

## 5.

La actualización de la narración argentina reenvía a Lamberti a una prosa seca, dura, que no precisa para funcionar de la ironía ya atolondrada de César Aira, de la cita recurrente del súper-canon a lo Juan José Saer o la compulsión política de un Andrés Rivera. La ironía, nos dice Lamberti, está siempre, porque la Argentina es un país paranoide y su cultura, un gesto irónico. De allí que lo explícito resulte innecesario y artificial.

Así, insisto, los referentes más claros de *El asesino de chanchos*, y también, forzando un poco los géneros, los poemas de *San Francisco/Córdoba*, son *El criador de gorilas* de Roberto Arlt y *Los desterrados* de Horacio Quiroga. Ya en *Sueños de siesta* hay una breve escena donde se reescribe “El almohadón de plumas” y toda la colección refiere de una u otra manera a lo onírico siniestro, al *unheimlich* freudiano. Si en *Los desterrados* de Quiroga, el *locus* es completamente rural, en *El asesino de chanchos* se percibe una actualización del concepto. De la misma manera en que los personajes de Lamberti oscilan entre la clase baja y la clase media –y el autor evita con tino meterse directamente a espiar a una villa–, también deambulan entre el campo y el pueblo, entre la ciudad y la ruta, y es ese ir y venir lo que constituye hoy lo rural, mucho más que la tranquera, el gaucho y las boleadoras. El título *San Francisco/Córdoba* señala una dirección. La salida del pueblo – el lugar por definición ligado a la infancia– se da hacia la ciudad, que implica madurez (o al menos los gestos de la madurez). El movimiento plantea un recorrido, el tránsito de un espacio, pero también tiene que ver con una educación sentimental.

Al año del bicentenario, *El asesino de chanchos* es uno de los libros de ficción, no solo de Córdoba y de su generación, que mejor resuelve el aquí y ahora en el que se presenta la tradición argentina y la influencia de la literatura norteamericana, a la cual habría que agregarle el peso del cine independiente tan mal concurrido en la Argentina. Lamberti entonces sería un escritor costumbrista y político, construcción a la que el siglo XX, cuna de lo automático y del automatismo, nos empuja a agregarle el adjetivo “lúcido”.

Un comentario final. “Una visita al Señor”, el último relato de *El asesino de chanchos*, cuenta el viaje de un chico y su abuela que peregrinan para ver un curandero que vive en el

desierto. Se narra el viaje, la expectativa, la desidia inicial del chico, el encuentro y también, como no podía ser de otra manera, Lamberti describe gente en silla de ruedas, gente con el ojo “tapado con una gasa”, gente con muletas, niños con el labio leporino “o con un barbijo que les cubría la mitad de la cara”. “Una visita al Señor” logra partes de un intenso lirismo en la ilustración de la fe y sus dramas. Pero antes de la Corte de los Milagros, hay una escena, un detalle que vale la pena retener. Lamberti describe así el principio del viaje: “Salimos a las diez de la noche. Hacía mucho frío y el colectivo estaba estacionado frente a la terminal. No *en* la terminal, sino al frente. Habríamos sido unas treinta o treinta y cinco personas.” Este pequeño desfasaje es significativo. El vehículo que va rumbo al hombre de fe que sana y vive aislado no sale del lugar indicado para partir, del lugar instituido, sino que lo hace desde un lugar cercano pero enfrentado, corrido. Desde ahí también escribe Lamberti.

# **Sobre la *Escolástica Peronista* *Ilustrada* de Carlos Godoy**

## **1.**

La anécdota, a veces con forma de chiste, es conocida y cada uno tiene su versión. Un argentino se va a Europa, por lo general, a España. En Cataluña, o en Sevilla, o en Andalucía, conoce a una española. La relación se desarrolla bien hasta que ella pregunta: “Pero, bueno, a ver, ¿qué es el peronismo?”. La forma de la pregunta resulta especialmente importante. ¿Qué es el peronismo? No cómo funciona, si todavía está vigente, cuál es su doctrina, sus principios, qué transformaciones sufrió desde su creación, o eventualmente quién fue Perón y quiénes sus seguidores, o sus detractores, o sus falsos seguidores. ¿Qué es el peronismo? El argentino no tiene respuesta, por supuesto, y la relación –que puede suponer exiliado político o económico al

protagonista— se malogra. La pregunta por el elemento esencial, constitutivo del peronismo, aquello que lo define, que le da entidad, subsiste vencedora como la esfinge que no logra ser descifrada. Martínez Estrada, inteligente, la transformó en el título de un libro, reemplazando la palabra clave por “esto”. Mucho después, en el 2007, Carlos Godoy publicó en papel la *Escolástica Peronista Ilustrada*. Antes el poema ya circulaba y era leído en la web. Tomaremos la fecha de publicación entonces como “circa 2007”. Como fuere, se anticipa un año al conflicto que el Gobierno Nacional mantuvo con el sector agropecuario en el 2008 y entendemos que su escritura y publicación original es contemporánea a la campaña y a la elección de Cristina Kirchner como primera presidenta electa de los argentinos. Si aceptamos que la pregunta por el peronismo subsiste, Carlos Godoy la toma e intenta responderla. Y si “intenta responderla”, en ese intento ya está la transgresión y eventualmente la respuesta.

## 2.

Frente a la *Escolástica Peronista Ilustrada* decido no sobreinterpretar el título. No regreso a la poesía de los 90, festiva, risueña, imposibilitada de encarar el peronismo. Nada me indica que debería hacerlo. Tomo entonces el título sin ironía. Mi primera relación es la escolástica medieval. La definición de enciclopedia dice que se trató de un intento de coordinación entre Razón y Fe, donde la primera estaba visiblemente subordinada a la segunda. La escolástica medieval fue ecléctica y heterogénea, se nutrió de fuentes grecolatinas, pero también árabes y judías, e intentó una continuación de la tradición intelectual antigua y atemperar, ya que no era posible conjurar del todo, sus contradicciones. Ninguna de estas tensiones resulta ajena al peronismo. Las contradicciones van a estar en el centro de nuestro poema, entonces, desde el principio. Wikipedia anota

que “por otra parte, se ha señalado en la escolástica una excesiva dependencia del argumento de autoridad y el abandono de las ciencias y el empirismo”. Esto tampoco está lejos del poema y mucho menos del peronismo. Que esta escolástica sea, desde su título, finalmente, “ilustrada”, puede tener dos lecturas. Por un lado, la forma simple, popular. La “ilustración” como esa imagen, ese dibujo que está en lugar del texto o lo acompaña para hacerlo comprensible. La ilustración como pedagogía, una forma de llegar al que no puede leer o no sabe leer, al que está marginado de la alfabetización. Por otro lado, “ilustrada” puede ser leída como “enciclopédica”, o sea, relacionada al mundo semántico de la ilustración, la luz y el conocimiento. ¿Son interpretaciones opuestas? No necesariamente. Sin ser excepción a su género, la enciclopedia de Diderot abundaba en ilustraciones. El poema propone así, desde su forma de catálogo, que no se debe optar por un sentido y descartar el otro. De hecho, el desarrollo del poema, que enfrenta y expone con inusual claridad las contradicciones del peronismo, habilita una lectura de ambos conceptos de forma simultánea. Lejos de la traba, entonces, hay una convivencia en la práctica. Y esa convivencia en la práctica será la respuesta de Godoy para muchos de los interrogantes que plantea su objeto de enunciación lírica.

### 3.

La *Escolástica Peronista Ilustrada* se presenta dividida en tres partes. Al menos dos de ellas parecen escritas bajo un imperativo creativo claro. Si el viejo *ritornello* de unidad básica dice que, en la Argentina, “todos somos peronistas, y después hay matices”, una posible lectura sería confirmar que Godoy cambia “todos” por “todo”. Mientras tanto, el poema comienza así:

El único  
peronismo  
es  
el de su extinción.

Apoyada en estos cuatro versos iniciales, cuyo ritmo no debe ser pasado por alto, la contradicción está en el centro del poema y va a estar ahí desde el principio. Frente a la pluralidad de interpretaciones, frente a la pregunta “¿qué es el peronismo?”, Godoy responde que hay un único peronismo y que está en su final, en su crepúsculo. Lo hace usando una palabra de la biología de la especie, la extinción. Pero si esta salida ya implica una partida a contrapié, lo que sigue suma un pliegue más.

Ya no son peronistas  
los poemas  
con huesos  
Por todas partes  
Los ciclistas  
son:  
los ciclistas  
en bicicletas de paseo.

Aceptando que en el hueso está el fósil, la segunda estrofa del poema tensiona a la primera. Godoy dice que si bien en la extinción está la unicidad, eso no significa que el poema, si pretende ser peronista, y lo pretende desde su título, deba desenterrar y pulir los huesos del pasado. Al hueso, desprovisto de carne y de vida, resto de una existencia pasada –dinosaurio, sí, pero también residuo típico y estático de un asado–, se le opone el movimiento y la salud del ciclista. Pero no el ciclista deportivo, el profesional, sino –se remarca– el ciclista ocasional, el que hace de su vehículo, la bicicleta de paseo, un lugar de ocio. Esta dicotomía también va a recorrer todo el poema. Lo profesional se opone a lo amateur, lo premeditado a lo ocasional, la vida doméstica a la vida pública, profesional y política.



El primer enunciado absoluto compuesto por sujeto más verbo copulativo y objeto, la fórmula “X es peronista”, se va a repetir a lo largo de todo el poema: “La historia/es peronista.” Nótese que no se trata de “historia argentina”, sino del concepto mismo de “historia”. Y enseguida, tejiendo sobre sí mismo, llega el comentario del poema al poema.

Una bicicleta  
De paseo  
Es  
El giroscopio  
Peronista sin caretas.

¿Qué significa la caída de las caretas? ¿Qué es un giroscopio? Luego, una segunda vez se niega la posibilidad de que haya diversidad. La “vanguardia”, dentro de este sistema, no existe. Y se adjuntan dos enunciados categóricos más, que funcionan enlazados.

No existe  
La vanguardia  
Peronista:  
Es un invento.  
La matemática  
es un invento,  
El peronismo  
es un invento.

Primero, un lugar común clásico de la reflexión coloquial sobre el peronismo. “Peronismo era el de Perón, lo demás son inventos”, dice el militante, categórico. Godoy asume esa posición pero enseguida la relativiza. Como la matemática y la vanguardia peronista, el peronismo mismo es un invento. Dicho de otra manera, el segundo enunciado es una verdad objetiva y científica. Los números son un artefacto, una escala. Pitágoras inventó parte de la geometría que hoy es reconocida como parte de las matemáticas. El tercer enunciado, sin embargo, tuerce la

balanza hacia el lado de la razón, señalando que hay premeditación en el peronismo, y lo emparenta así con el campo semántico de los números y la ciencia abstracta, exacta, fría, racional. Más allá, avanzar en el poema es volver sobre esta estructura sujeto más verbo copulativo más un objeto que parecería siempre ser peronista. ¿Todo es peronismo? ¿Peronismo es todo? No son preguntas válidas. O mejor dicho se responden con facilidad. La hipótesis de que “todo puede ser y es peronista” no funciona y mucho menos es regidora del impulso creativo de la *Escolástica Peronista* de Godoy. La elección de objetos, personas y situaciones es acertada y nos llega elaborada, trabajada por el poeta. Así, el primer acercamiento que rotularía al poema como homogéneo se deshace en la lectura atenta a los matices.

#### 4.

¿Qué más encontramos? La lista es larga. La traición, la educación sentimental, el adulterio, el amor materno en abstracto (“a la madre”) o particular y agresivo (“a tu mamá”), el amor filial, el amor libidinal. Todo confundido con el titeo y otras formas de la astucia y la risa.

Pajearse antes de dormir  
La siesta  
O en el baño de la escuela  
Durante una hora libre  
Pensando en la  
novia de un amigo  
es peronista.

Espiar a tu mamá  
Mientras se cambia  
Es peronista.

Gorrear a la bruja  
Es peronista.

(...)

El amor a la madre  
Es peronista.

El amor a tu mamá  
Y a tu hermana  
también  
es peronista.

Las diferentes estrofas del poema se van acumulando, modificando y adjetivando entre ellas. En el entramado está, se puede intuir, sospechar, esa definición que no llega, mientras la lectura va desde el costumbrismo a la cultura de masas, desde las panaderías, el barrio y las veredas hasta la moral de Homero Simpson. La idea de énfasis que maneja Godoy al escribir tiene muchas variantes. El dialecto, la madurez, la culpa, el himno, los héroes, encuentran en el poema sus correspondientes peronistas. Desde imaginarse desnuda a la gente en misa hasta las drogas, los reflejos de la picaresca recorren la *Escolástica Peronista Ilustrada*. Hay, también, situaciones más complejas o descriptas con más detalle.

Culear en  
Casa de la nena  
Mientras los papis  
Vacacionan en la costa  
es peronista.

Bajar pornografía  
Y guardarla

En carpetas  
Tipo  
“estadísticas 2003”  
es peronista.

Así, el poema se presenta envuelto en un *pathos* que se regodea en señalar las contradicciones de un movimiento político que gobernó y gobierna escondiendo, o al menos solapando, esas contradicciones. De hecho, las partes más intensas resultan del cruce de ideas opuestas aunque no necesariamente contradictorias si se las piensa por fuera de los vicios del proselitismo. Las más conspicuas aparecen asociadas a la violencia política.

Los ex represores  
son  
peronistas

(...)

Hacer paro,  
Ir a manifestaciones  
Es peronista

(...)

La policía  
reprimiendo  
es un paisaje  
peronista.

(...)

Romper los cordones  
De la vereda  
Para obtener  
Proyectiles a medida  
Es peronista.

(...)

Odiar a la cana  
Es peronista

En estas cinco estrofas la normativa de la ley y la represión se mezcla con las prácticas de la resistencia a esas mismas ley y represión. Por eso el travesti surge como un invento peronista junto a la vanguardia, a la matemática y el peronismo mismo.

Los travestis  
Son el invento  
Peronista.

En su simplicidad la estrofa tiene más de una sutileza. Señala que los travestis “son el invento peronista”, y no “un invento peronista”. La diferencia es grande y el travesti, incluso para las zonas más progresistas de este siglo XXI, nos llega como el ser contradictorio por excelencia. Un hombre que cambia y sin dejar de ser un hombre es también una mujer. Menos ocurente es la afirmación categórica “Todos/ Los partidos políticos/ Son peronistas”. Ni siquiera como se señala al principio del poema: “Los radicales/ también/ son peronistas”. Cualquier lector de diarios más o menos astuto sabe que los partidos mantienen prácticas –el clientelismo, la arenga, el orgullo, la corrupción a diferentes escalas, la capacidad de movilizar gente–, que el peronismo instauró alrededor y en el interior de la forma moderna de hacer política en la Argentina. Lo transgresor en este caso hubiera sido decir que el Partido Justicialista, todavía y pese a todo, sigue siendo peronista.

El método de la simplificación y la recursividad tiene así un borde, un límite. El peronismo se sobreimprime a lo argentino, sus virtudes y sus desviaciones, pero los contornos no coinciden, no son idénticos. El mismo poema lo marca cuando da contraejemplos y cita aquello que no es peronista. Entre lo que el poema entiende como “no peronista” se cuenta “Lo ario

primer mundista”, “los artistas que marcan tendencia”, “la innovación”. Esta relación también es dialéctica. Mientras “El asado/es una expropiación/peronista/de los gauchos”, los gauchos mismos, suponemos en tanto que sujetos lejanos a la modernidad y la industrialización, no son peronistas. Finalmente, en una tercera categoría está “lo gorila”, concepto con el que va a cerrar el poema. Como es de esperarse, “lo gorila” aparece poco y cuando la voz poética se crispa.

Lo dije: en varias ocasiones el poema se comenta a sí mismo, y en otras se anticipa a la lectura. “Decir comentarios/ Reaccionarios/en la mesa/ es la poesía peronista” escribe Godoy. Recordemos que desde su inicial negación de los huesos, el poema aspira a ser dialéctico, a dialogar con el peronismo y con sus formas actuales, pero también a encarnarlo. Poesía coloquial, versos nacionales y populares, entonces, esta *Escolástica* puede ser entendida como la ampliación del inapropiado “comentario reaccionario dicho en la mesa”, que dentro de su lógica es entendido como poesía. Sobre esa misma mesa, en la segunda parte del libro se cocinará el guiso de la socialización peronista.

## 5.

Entre la primera y la tercera parte, cuyo recurso es similar en la forma, se ubica, separada, casi a modo de intervalo, una segunda parte que no responde a las maneras de las otras dos. La *Escolástica Peronista Ilustrada* sabe de matices y, en esta parte, los pone en boca del único personaje del poema que está a la altura de la voz poética dominante. Se lo nombra como “el general” y la mayoría de las veces sus intervenciones tienen forma de sentencia doctrinaria. Su voz nos llega en el contexto de la descripción objetivista de la preparación de un guiso. Por eso, en la segunda parte de la *Escolástica* de Godoy es donde con mayor

claridad se recomponen y señalan las relaciones entre cosa pública y vida privada.

El peronismo como mutante político no sería un sistema de gobierno, una ideología, un movimiento, un partido que va a elecciones y ocupa el Estado, sino que alcanzaría una idiosincrasia mayor, que afecta las formas de hablar y las formas de cocinar, resultando agente catalizador de acciones en la vida privada. El peronismo, entonces, brilla en las prácticas de la clase baja, pero no solo ahí. Y es un cúmulo de ideas puntuales, pero no solo eso. Matriz interpretativa de la realidad, en el poema de Godoy el peronismo funciona como un tamiz, la parrilla de un radiador que atrapa una buena parte de lo que llega a él, filtrando y seleccionando, reacomodándose como una conciencia sucia, abarrotada, pero al mismo tiempo de expresión cristalina, que no se detiene y es siempre directa y sintética. Finalmente, ser taxativo también es peronista.

## 6.

Tan o tan poco excepcional como la Argentina, quizás el peronismo sea apenas una praxis, que por supuesto destila a veces una teoría de la praxis. Oscar Wilde dijo que toda mala poesía es honesta. Astuto, se olvidó de aclarar que la buena también lo es. Lejos de contradecirlo, creo que la poesía, tanto la buena como la mala, descifra y vuelve a codificar las doctrinas políticas que la rodean. Centón moderno, cifra de lo imposible, la *Escolástica Peronista Ilustrada* es un poema que toma en cuenta la praxis e intenta limitarse a describirla. Y si la actualización doctrinaria tan pedida por algunos sectores –que dentro del peronismo intentan ser renovadores– parece una utopía porque los discursos heredados chocan contra el caos del presente y la tosca realidad, el poema de Godoy asume el desafío. A esta altura de la historia, cuando el siglo XX parece cada vez más lejano y encapsulado, no es poca cosa.

Carlos Godoy nació en 1983. Aparte de la *Escolástica Peronista Ilustrada*, publicó los libros de poemas *Prendas*, en el 2005, *Cinco vocales luego de una pe*, en el 2006 y *La temporada de vizcachas*, en el 2009. También mantuvo un blog-libro, [www.eledesubsistencia.com.ar](http://www.eledesubsistencia.com.ar), donde podía leerse el poema *Hice todo mal*, fechado el 29 de junio del 2010. El primer verso dice “A veces con mis amigos dibujamos”. Luego, se ponen en escena, de una forma casi alegórica, los problemas del arte: dificultades técnicas, falta de correspondencia entre lo que se imagina y lo que se hace, los efectos del azar y la resignación. El poema termina así:

Lo curioso, y decir curioso es un reflejo, porque debería decir otra cosa,  
es que me la paso pensando en cómo hacer de cada palabra que escribo  
un engranaje de una obra itinerante formidable  
que pueda generar una brecha o un pequeño espacio  
de luz para entender el desarrollo secuencial de mi historia.

Buenos Aires, agosto del 2010



# Catálogo animal y altura en Busqued

## 1.

Un día Cetarti recibe un llamado de Lapachito, Chaco. Está en su departamento de Córdoba mirando un documental que transmite Discovery Channel sobre calamares gigantes en el Golfo de México. Por teléfono le avisan que su padrastro asesinó a su hermano y a su madre y después se suicidó. Cetarti viaja a Lapachito para identificar los cadáveres. Así conoce a Duarte, un suboficial retirado de la Fuerza Aérea que le propone cobrar un seguro a medias. Duarte es coleccionista de pornografía dura, arma aviones a escala y se dedica a secuestrar gente con la ayuda de Danielito, una especie de doble de Cetarti. La historia está contada de forma monocorde y evita

deliberadamente las descripciones. El narrador en tercera persona no desliza juicios morales. ¿Por qué debería hacerlo?

Desde el principio, en *Bajo este sol tremendo*, su primera novela, editada por Anagrama en el 2010, Carlos Busqued instala al monstruo. El calamar gigante que es pescado en las primeras líneas reaparece a lo largo de toda la trama como personaje central, ligado a su naturaleza violenta, a su esencia de animal inescrutable y peligroso.

Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo por escapar se despedace. Son muy voraces y tienen hábitos canibales, más de una vez el calamar que sacamos al bote no es el que tragó el señuelo, sino uno más grande que se está comiendo al que mordió originalmente.

El primer párrafo de la novela pone las bases del viaje hacia un abismo que puede ser escatológico, pero también metafísico. Anzuelo con clavos en el tracto intestinal, lo blando autodespedazándose presionado por la pulsión de supervivencia, la voracidad que lleva al canibalismo. Se podría decir que la novela entera, o al menos su *pathos*, está en ese primer fragmento. El estilo, que recuerda la voz en *off* de los documentales televisivos, resulta central. El segundo párrafo que aparece moldeado en esa voz refuerza y completa el primero.

(...) estos predadores de hasta dos metros de largo tienen mucha fuerza y cuando llegan al bote están furiosos. Cada temporada del Humboldt hay accidentes donde mueren pescadores. Esos animales comen con ferocidad, siempre tienen hambre y son sumamente agresivos.

El calamar, por su parte, no está solo. Busqued presenta una variopinta colección de animales y bestias. Insectos muertos acumulados en un cajón, toros furiosos, ajolotes impávidos en peceras sucias, perros agresivos, elefantes asesinos: el catálogo

es amplio. Desde el flujo onírico de la pantalla, pero también desde los avatares de la vida doméstica misma, *Bajo este sol tremendo* se presenta no tanto como un *remix* del bestiario medieval o una apelación a la taxonomía dieciochesca, sino como una novela-animal o una novela-bestia. En ese mundo, la bestia se expande y modifica la vida de los hombres mientras la atraviesa. Así, sus habitantes se nos presentan sometidos al influjo directo de lo natural, dominados por las pulsiones, ajenos a los entramados de la conciencia. Pese a todo, hay lugar para la curiosidad y el asombro, y también para la especulación y el análisis. Dos ejemplos. Los tres protagonistas discuten más de una vez las posibilidades de que un elefante imite con la trompa el llamado a la puerta de un ser humano. Y Duarte señala la “elasticidad del cuerpo humano” mientras le muestra a Cetarti una película porno donde un grupo de hombres le mete un palo en el culo a una vieja.

Dentro de este fácilmente identificable catálogo animal, que está lejos de ser homogéneo, es posible separar dos series. Por un lado se abre la dimensión mítica, no necesariamente fantástica, pero sí revestida de una distancia que la exotiza. Es la serie que vive en la televisión, en los programas de Animal Planet y Discovery Channel, que aparece con las mismas características en la prensa gráfica a la que podríamos llamar “especializada”, como la revista *Muy Interesante*, o en la masiva, como es *Reader's Digest*. Esta zona de divulgación, que es ATP, rápidamente se vuelve siniestra y el discurso informativo deja de funcionar como tal para presentar una máscara expresionista. Los elefantes se rebelan contra sus amos. Los calamares acechan. Ambos asesinan. Esta idea de siniestro televisivo se refuerza cuando identificamos la segunda serie animal, que podríamos llamar “serie de las bestias de la vida cotidiana” o directamente “serie doméstica”. ¿Qué incluye? La serie doméstica está lejos de ser la serie inofensiva. Los dos

perros dogos de la madre de Danielito pesan más de treinta kilos y se ponen agresivos con sus dueños al punto de que hay que sacrificarlos. El buey que se escapa del matadero lastima a los hombres que lo persiguen. Incluso los animales más pequeños son inquietantes, desagradables o peligrosos. La colección de bichos muertos –que incluye pájaros y ratones– le termina dando una patada eléctrica a Cetarti cuando intenta removerla de lo que, en el fondo de la casa de su hermano, es “una pequeña selva de pasto crecido”. El ajolote heredado aparece como un “pez extraño”, estático pero inquietante, sobreviviendo en la pecera de agua turbia. Marcando una línea conceptual fuerte, los únicos animales en apariencia inofensivos y sin carga negativa son los peces *carassius* que aparecen en el segundo capítulo. Cetarti viaja a Lapachito, se olvida de darles de comer y cuando regresa están muertos. Esa muerte por desidia es la que inaugura las series de monstruos de la novela y la novela misma.

## 2.

De la vida mítica en la televisión y las revistas a los animales de la vida doméstica da la impresión de que las series corren en paralelo y, si se influyen y relacionan, no se tocan. Sin embargo, hay una escena donde se acercan, incluso se superponen. Este encuentro genera un plus, abre un hiato que es ajeno a la estructura dual de la novela. Duarte le cuenta a Danielito que, mientras estaban de servicio en Tucumán con su padre, habían abierto una lampalagua y adentro tenía un chanchito. Según Wikipedia, “lampalagua” es el nombre que se le da a la boa *constrictor occidentalis* en algunas regiones de Latinoamérica. Una serpiente de hábitos solitarios y nocturnos que mata por estrangulamiento y luego devora sin masticar. Como los calamares Humboldt, cuya voracidad fue comentada, esta

lampalagua realiza un acto de una violencia extrema: comerse a otro animal entero. La escena no pertenece a la serie de bestialidad doméstica, sino que parece influenciada por la serie mediática, a la que tampoco pertenece ya que se trata de un relato oral, una anécdota que no reside en ningún medio de comunicación. ¿Dónde se ubica, entonces, la lampalagua narrada por Duarte? Al final del capítulo 33, que comienza con la destrucción de los perros a manos de Danielito, Duarte recuerda unas fotos mientras mira en Animal Planet un documental sobre las serpientes en el Chapare boliviano.

–Ah –dijo señalando arriba de un estante–, ahí están las fotos de la lampalagua que encontramos con tu viejo.

Danielito fue hasta el estante y agarró un fajo de fotos viejas, en blanco y negro. La primera mostraba a cinco hombres que alzaban el cadáver de una lampalagua de casi seis metros de largo. Tres de los hombres estaban con uniforme del ejército, los otros dos vestían mamelucos de vuelo, sin tiras de grado a la vista: uno era Duarte y el otro era el padre de Danielito. Su padre miraba para abajo, como evaluando la textura de la piel de la víbora, o algún detalle por el estilo.

–La pasamos por arriba con una de las camionetas, primero pensamos que era un caño. Atravesaba el camino, no se veía ni la cabeza ni la cola. La camioneta no le hizo nada, la tuvimos que matar de un tiro.

Otras fotos documentaban la apertura del estómago de la lampalagua, del que efectivamente habían extraído un lechoncito entero.

Arriba del estante, las dos series del catálogo animal de Busqued se cruzan. Por sus características, las imágenes pueden aspirar a ocupar un lugar en ambos universos. Son fotos, pero privadas, no salieron en una revista. El animal es exótico y excepcional, no se lo puede tocar, no es doméstico o domesticable –de hecho, se come a un animal de granja–, pero Duarte y su padre, que son personajes de lo cotidiano, están ahí, examinándolo. Así, la

bestialidad se duplica, se expande. Podemos decir que arma un puente, un umbral de reconocimiento. No se trata del único momento en que ambas series confluyen. Se rozan, por ejemplo, cuando los recurrentes elefantes asesinos encuentran una correspondencia en la elefanta donada al zoológico por un circo de provincia, donde había sido disciplinada con una plancha electrificada para que aprenda a bailar. Sin embargo, en la foto hay algo que hace que la escena sea excepcional. De esa lampalagua que comparte y anuda la serie mítica con la doméstica se abre, en el momento en que Danielito mira las fotos, la posibilidad de otra serie, una tercera serie, acotada, que no se desarrolla, que queda de alguna manera trunca, aunque se expanda y contagie toda la novela. El relato de la boa que se come el lechoncito pertenece, entonces, al catálogo de monstruos. Pero enseguida se da un salto e inaugura otra serie de bestialidad. Danielito no se detiene en la foto inicial. Atrás del retrato de la lampalagua, en el mismo sobre, encuentra una foto de Duarte y su padre bajo el ala de un Cessna Skymaster pintado de gris y sin identificación. Se los describe vestidos con los mamelucos de vuelo y con anteojos Ray Ban. Al avión le falta la puerta del piloto. Mientras Danielito mira esa foto, suena el teléfono y entonces Duarte, que ya está ido por la marihuana – y esto es clave –, se desentiende del todo. Mientras habla por teléfono con Cetarti, Danielito, sin control ni supervisión, sigue mirando.

Esas fotos estaban sueltas, puestas arriba de un sobre manila. Miró adentro y sacó otras fotos del mismo tamaño y textura que las anteriores, aparentemente reveladas del mismo rollo. Eran las típicas fotos de registro de instalaciones y equipamiento: calabozos, camionetas, una sala de reunión. Eran fotos de operativos rurales, con la mayoría de los milicos vestidos de civil. En una, de fondo se veía una camioneta cosida a balazos. Entre el guardabarras y el comienzo de la caja, que era la porción que se veía, Danielito contó nueve agujeros de un calibre muy grueso. Su padre estaba en cuclillas, descansando

sobre la rodilla, el brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que él acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector. La última había sido sacada evidentemente de noche: una escena congelada en el flogonazo del flash. De vuelta estaban en el Skymaster. La puerta removida permitía ver el interior del avión. Duarte miraba a cámara pero sin posar, como si lo hubieran llamado antes de apretar el obturador.

Aunque las dos primeras –las fotos que anudan los catálogos bestiales y que mueven la curiosidad de Danielito– ya estén afuera, todas las imágenes salen del mismo sobre de papel manila y del mismo rollo de película. Algunas palabras, “vestidos de civil”, “operativos rurales”, “calabozo”, determinan un área de lectura. El *punctum* de la foto lo dan las caras tachadas de los presos. Leída desde esa foto, la novela cobra otro sentido. Se pierde la mirada existencial y metafísica que sostenía hasta ese momento. Toda abstracción se ve relativizada. Lo que surge es un sesgo histórico y político. Resulta evidente – y si no es evidente, al menos es posible leerlo– que Duarte y el padre de Danielito participaron de los grupos de tareas que combatieron a la guerrilla en el norte argentino. El lugar, la provincia de Tucumán, y la época, fijada en la novela para el nacimiento de Danielito, coinciden con el accionar del Ejército Revolucionario del Pueblo. Es posible deducir un operativo de lucha anti-subversiva en la secuencia que organizan las fotos. Primero está el Cessna Skymaster partiendo en vuelo de reconocimiento. Después, los balazos en la carrocería de la camioneta como producto de un enfrentamiento. Está la foto de la captura, que es central en el relato, y finalmente la última imagen, la de un vuelo de la muerte, donde Duarte aparece retratado por sorpresa. Otros detalles resultan más o menos enigmáticos. ¿El avión no tiene la puerta del copiloto para poder tirar los cuerpos desde el aire? Como es previsible, las fotos no generan nada en Danielito, que las examina y las abandona. Sin

embargo, tanto la escena como las fotos mismas, aunque no condicionen, sí resignifican posibles lecturas de la novela. ¿Cómo volver sobre los monstruos? ¿Cómo entenderlos después de esa escena? ¿Es *Bajo este sol tremendo*, entonces, una novela sobre el terrorismo de Estado y sus consecuencias? Entre otras cosas, sí, lo es, pero no comparte ninguno de los postulados blandos y previsibles con los cuales insisten y vienen insistiendo los operadores locales de los Derechos Humanos. Más bien va en una dirección contraria. El diálogo que Busqued entabla con la última dictadura y su accionar represivo es oscuramente metafórico, errático, lateral, lo cual llena a su novela, escrita con una prosa inequívoca y clara, de una vitalidad muy parecida a la voraz pulsión de supervivencia de sus animales.

### 3.

Otro tema que recorre la novela, quizás de forma menos llamativa pero no por eso menos identificable, es la altura. Ya desde el título, es posible notar que Busqued escribe con un barómetro. Sus personajes siempre están sobre algo o debajo de algo. Y, mientras ellos y la trama se mueven a un nivel que podemos reconocer como nivel cero, los monstruos esperan, al acecho, el momento de emerger desde las profundidades. Así, el libro está lleno de animales que surgen y salen a la superficie. Este movimiento de ascenso no implica exclusivamente el fondo del mar y sus abismos. Cuando Cetarti entra en la casa de su hermano y enfrenta el abandono y la mugre, Busqued escribe: “Abrió cautelosamente una bolsa de nylon negro, como si algún animal pudiera salir de ella y morderle la mano”. Ese fondo del cual llegan cosas o bestias, por lo general, está sucio, es deficiente o directamente peligroso. Cuando Cetarti le señala el barro que cubre las calles calurosas de Lapachito, Duarte le



cuenta que “subieron las napas” y que el contenido de las cámaras sépticas está “casi al ras del suelo”. El efecto de esta subida erosiona y hunde las casas y el pueblo. La descripción de Duarte es desoladora:

Los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos negros. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año. Hací lavar el auto cuando te vayas, porque se te va a pudrir toda la chapa, hacele lavar bien los guarda-barros por adentro, este barrito es veneno para la chapa de los autos.

Veneno y excreciones, lo que viene de abajo en Lapachito es agresivo y corroe todo lo que alcanza. Y cuando Duarte le muestra sus películas pornográficas a Danielito también hace un comentario sobre la relación entre el fondo y la suciedad. Un hombre le introduce su miembro por el ano a una mujer y Duarte comenta: “La verdad es que no sé cómo es que les pueden meter algo tan grande hasta el fondo y que no salga sucio. Esa pija debe tener mínimo treinta centímetros. Por lo menos veintiocho”. En el mismo capítulo, un programa de Animal Planet informa que unos japoneses lograron filmar por primera vez un calamar gigante vivo. La idea de la altura regula el movimiento y su espectacularidad: “El animal había atacado una cámara con un señuelo a mil metros de profundidad. El ataque fue tan potente que la cámara, sujeta por una boya a la superficie, bajó seiscientos metros más”. En el comienzo del capítulo 16, el mismo discurso informativo narra otro movimiento de ascenso: “Durante tres noches en la primavera, los cangrejos herraduras de las Molucas emergen de las profundidades donde viven y alcanzan las costas. En tres días de luna llena y marea alta a lo largo de la costa atlántica de Norteamérica...”. Y más adelante: “Estos fósiles vivientes son parientes lejanos de las arañas y los escorpiones. Junto con los ciempiés, los arácnidos estuvieron entre los primeros organis-

mos que salieron del mar. Los alacranes, ya presentes en el silúrico, son de los arácnidos más antiguos”. En la serie doméstica, Cetarti, deambulando por Lapachito, llega a un dique donde unos chicos practican una pesca rudimentaria “con línea enrollada en una lata de duraznos”. Cuando se acerca a un balde a ver qué sacaron, “los pescados inspiraban aprensión, como si estuvieran enfermos”.

Pero lo siniestro y lo negativo no solo emergen desde el fondo. Evitando el lugar común, complejizando el universo que narra, Busqued también ubica movimientos por arriba de las cabezas de los personajes. Pese a su sobrenombre de “Chanchó”, Duarte, como el padre suicida de Cetarti, pertenece a la Fuerza Aérea. En el capítulo 5, los elefantes asesinos de Animal Planet “*bajan* a las aldeas”. Cuando, en una estación de servicio, Cetarti pregunta sobre la procedencia de los cascarudos que se ven en el lugar, el empleado que lo atiende le responde que no sabe de dónde salen y arriesga que “capaz que bajan del norte”. La mirada sobre el cascarudo no es banal. Para Cetarti es la “primera cosa que le parece dotada de realidad”. Mientras tanto, el sol del título, que pega fuerte en Lapachito pero también en Córdoba, merece un análisis aparte. Objeto brillante por antonomasia, símbolo de la energía pura, y de la fuerza, en la novela de Busqued el sol es agresivo. Está, como es esperable, por encima de todo, pero esta situación no lo hace positivo, sino “tremendo”. El sol de Busqued es un sol que quema, que embota, que agrieta. No se trata entonces de una dicotomía simplificadora que identifica aquello que surge de las profundidades con lo negativo y aquello que baja de las alturas como lo positivo. Lejos de ese facilismo, lo que Busqued impone es una idea de inmanencia. Siempre se está en algún punto del recorrido atmosférico, pero el barómetro de *Bajo este sol tremendo* no tiene números y los guarismos que entrega en definitiva no importan. Así, arriba no es necesariamente mejor que abajo. Si

se acepta esta conclusión, resulta tentador escribir que, ubiquen donde se ubiquen, las situaciones y los personajes siempre están impregnados del ambiente sórdido de la novela. ¿Es posible afirmar que, estés donde se estés en este mundo, sea en los bajos más profundos, en la superficie, o más arriba, la fuerza entrópica te alcanza? A Duarte se lo apoda el “Chanco”, la madre de Danielito se mata con raticida. La pulsión de supervivencia hace que los calamares se despedacen cuando muerden con voracidad los anzuelos de los pescadores. En toda la novela se lee una contaminación casi insoluble de los espacios y los personajes. Sin embargo, hay lugares desde donde ejercer la resistencia a esta desintegración, y momentos separados donde se puede hablar incluso de una idea de bien.

#### 4.

Recapitulando, en una tradición que va desde la zona más negativa de las vanguardias históricas, incluido el alto modernismo, y atraviesa buena parte del existencialismo y otras inflexiones del pesimismo letrado, más o menos sensual, *Bajo este sol tremendo* presenta un universo teñido por el mal. La pulsión de la bestia recorre toda su trama. Detrás de un monstruo especial, mítico y real a la vez –la lampalagua que se come el chanchito–, llega la prueba de otra monstruosidad, una monstruosidad fechable, histórica, política. En este contexto, ¿cómo entender la abulia de Cetarti? En su relación con las drogas no interviene el placer. La televisión está presente como dosificadora del tiempo. La economía del trabajo, incluso de los movimientos, es racionalizada y llevada al mínimo indispensable. Si Cetarti se mueve, lo hace con la perspectiva de lograr, a futuro, una mayor inmovilidad. Ese estado parecería ser su objetivo último. Su técnica para lograrlo, el deshilachamiento. No es difícil leer su desidia como una reacción al medio discursivo que lo rodea.

Así, el personaje resulta clásico. Eremita moderno que prefiere vivir intoxicado, Diógenes que se limita a pensar lo que ve en la televisión, Gandhi drogado de la lucha pasiva, Cetarti se mueve lo estrictamente necesario. Incluso se abandona. No intenta ni emprende nada y atraviesa indiferente su existencia material. Pero, ¿por qué lo hace? Artaud advertía los peligros de “ser hablado por otros”. En esa línea, el registro informativo y exterior de la TV es reclamado por Cetarti para evitar los discursos que lo circundan. Ahora bien, ¿entregarse medianamente a la entropía es aquí el único camino de resistencia a los discursos que intentan “hablarnos” y cooptarnos? No, no es el único. Hay otro camino, también clásico, el camino de la huída.

Aunque hay pocas marcas en la novela, si tuviera que ubicar la acción de *Bajo este sol tremendo* lo haría a mediados de los años 90, cuando una de las posiciones de resistencia política al neoliberalismo dominante –y quizás la más exitosa– parecía ser la abulia. Su mejor lectura colocaría a la abulia reaccionando también contra el discurso ahuecado de los Derechos Humanos y su lobby institucional ocupando el lugar de la política partidaria y la lucha por el poder. De hecho, Busqued nos dice, de manera errática y extraviada pero visible, que todo lo que se diga sobre el terrorismo de Estado redundará en acumulación de poder para alguien. La idea no es nueva. Hasta los intérpretes literarios menos esclarecidos del marxismo, por poner un ejemplo paradigmático y rústico, comprendieron que toda actividad humana generaba plusvalía o rédito simbólico, “operaba” sobre el sentido y la realidad. Al mismo tiempo, cifrar operaciones de dominación en el lenguaje y en lo discursivo ya implica algo más. Busqued parecería decirnos: si hay enunciación, narración, declaración, discurso, no hay forma de escapar, pero es posible limitarse o anularse, con el fin de evitar ser fijado o hablado por el otro. El bien, entonces, ¿está en el aislamiento, en la incomunicación, en la huida, en la

inacción? El principio del capítulo 34 es, en este aspecto, determinante.

Inmediatamente después de hablar con Duarte, Cetarti se sintió un poco decepcionado. En el camino al locutorio se había ilusionado con la idea de pasar unas horas en la ruta. Había pensado en que, de tener que volver a Lapachito, iba a tratar de conseguir un colectivo que parara en varios pueblos. Tenía ganas de ir en el primer asiento del segundo piso, mirando pasar las franjas de la ruta. Bajarse a la madrugada en terminales de pueblo que imaginaba desiertas, o en estaciones de servicio.

En el entramado de la novela, la desilusión que experimenta Cetarti resulta llamativa porque incluye un deseo que se multiplica: vagar, ser extranjero, desconocer. El final del capítulo reafirma este deseo y le incorpora la dimensión del país y el idioma extraño:

Con un auto y porro era un problema pasar cualquier frontera, en colectivo era más fácil. Porque también había empezado a pensar en eso: podía irse del país. Pensó en Brasil, le gustó la idea de estar en la playa y ser extranjero. Escuchar un idioma distinto, no entender a las personas.

Cuando, en el capítulo siguiente, Duarte le aconseja un viaje a Danielito, la reacción es similar:

A Danielito le gustó la idea de comer ananá, se imaginó el jugo fresco y dulce fluyendo por los dientes al morder la pulpa amarilla. El resto de las cosas era como si Duarte estuviera leyendo los titulares de un diario de otro planeta.

La fantasía resulta romántica y recuerda los gestos anarquistas, permeables a los diferentes tipos de vanguardias que recorren toda la literatura del siglo XX. Irse, escaparse, fugar hacia adelante, hacia otro lugar, hacia un lugar diferente.

## 5.

Hasta aquí, una lectura. Propongo, no obstante, seguir avanzando. ¿Por qué escapar implica escapar del discurso, del habla del otro que me llega y me modifica, e intenta que yo me incorpore a ese discurso, a esa palabra? ¿No se debería antes escapar de los monstruos? Pero en la novela de Busqued los monstruos pueden ser más ambiguos de lo que parece. Hay en la pulsión una ambigüedad moral, una inestabilidad. Existen en *Bajo este sol tremendo* momentos en que las bestias no resultan intimidatorias. En el capítulo 8, Cetarti ve a la elefanta maltratada por los cuidadores del circo en la televisión, se duerme y sueña con un escarabajo. En el sueño, sabe que el insecto es peligroso pero enseguida se convence de que “está lleno de tristeza y no me va a morder”. A continuación, en el mismo sueño, encuentra una foto de él abrazado al hermano. La escena, dura y sentimental a la vez, implica un reencuentro. No es la única. Después de desenterrar el cuerpo de su hermano –otro doble de Cetarti–, Busqued narra un pasaje de amansamiento del elefante. El párrafo es de una belleza conmovedora, vital y melancólica que el libro se permite muy contadas veces.

Recordó el documental sobre los elefantes de Mal Bazaar. Se imaginó uno de esos elefantes saliendo de la selva. Imaginó que los encaraba. Un cuerpo complejo y poderoso que hacía vibrar la tierra a cada paso. Pero el elefante no los atacaría, pensó. Se acercaría a ellos con calma y con cierta curiosidad. Se quedaría al lado de ellos tocándolos suavemente con la trompa. Y después caería al piso. O se desvanecería en el aire. O cualquier cosa. Pero no les haría daño. “Casi todos los mamuts son alcohólicos”, recordó. Qué bueno ser alcohólico, pensó, qué bueno ser asesinado por un elefante. Cualquier cosa.

El elefante atraviesa su bestialidad sin abandonarla, pero aun así no es agresivo, no es fuerza del mal, negatividad. Muy al

contrario, es vía de escape onírica, imaginada. La certeza de que el elefante no les hará daño está en el centro de la escena imaginada. Los calamares también están tristes y confundidos en un sueño en el que lo acompaña su hermano y que, no podía ser de otra forma, es “profundo”.

Esa noche no cenó y estuvo viendo televisión hasta las dos de la madrugada. Después se durmió profundamente. Soñó que él y su hermano estaban al atardecer en una playa donde había varados cientos de calamares gigantes inmaduros (cuerpos rosados de ocho o nueve metros de largo, tirados sobre la arena como globos irregulares un poco desinflados). Los cefalópodos agonizantes hacían centellar sin mucha fuerza sus ojos y movían torpemente los tentáculos. Impedidos de otra acción, agarraban montoncitos de arena y los dejaban deslizarse entre las ventosas, o palpaban piedras, caparazones de otros moluscos muertos o botellas de plástico. Cetarti y su hermano caminaban entre los calamares. Cetarti de alguna manera podía percibir vívidamente el estado de ánimo de los animales: una tristeza instintiva y un sentimiento de confusión ante las extrañas percepciones táctiles (el aire salino, la piel perdiendo humedad aceleradamente), la confusión por la luz potente y lo repentinamente pesado de los cuerpos.

Animales indefensos, con ojos que no sirven, arrojados fuera de su elemento, débiles, confundidos, y sobre todo tristes. En el capítulo 26, el cebú que se escapó golpea las puertas como un elefante salvaje y pelea como los calamares iniciales. Pero cuando es reducido y dominado, Cetarti se ve a sí mismo en “el reflejo convexo del ojo del animal”, al que suben a un camión “sin ahorrarle ningún sufrimiento”. En el episodio del buey se confirma que son los hombres los que ejercen la violencia, los que la generan.

En el capítulo 30, después de consultar en una enciclopedia fotos de calamares que son desollados quirúrgicamente, Cetarti sueña otra vez. Y es en ese capítulo donde se da otra unión de series. En este sueño, ya no es un animal monstruoso lo que emerge, sino el fantasma de su hermano.

Después de volver a dormirse, soñó que estaba en un bote, en el medio del mar. Estaba todo muy oscuro, pero él sentía el tacto oscilante del bote y el ruido del agua lamiendo la madera. Una luz leve se acercó desde abajo. Era su hermano, que subía desde el fondo. Se asomó a la superficie y rodeó nadando el bote con movimientos cautelosos, como si estuviera explorando un objeto venido de otro mundo. Dio un par de vueltas alrededor y así como vino se fue, hundiéndose en lo profundo de una manera que Cetarti, en el sueño, entendió como definitiva.

La idea que transmite el párrafo es de reparación y calma. Lo que sube desde lo profundo, “una luz leve”, vuelve a lo profundo de una manera “definitiva”. Los monstruos muestran su lado vulnerable y esta escena, asordada, resolutiva, es tan importante como la de las fotos de la lampalagua que descubren una trama secreta.

Los sueños aparecen entonces como lugares diferentes, fuera de la atmósfera dura de la novela, lugares donde el violento se vuelve víctima y la sordidez se atempera. En ellos no corre el barómetro general que orienta el *ethos* del libro. Y aunque la violencia no resulta privativa de los hombres, son los hombres los que la ejercen, los que la desencadenan. Estos momentos de debilidad y tristeza en las bestias proponen un cambio general de roles en la economía narrativa. Recordemos la primera línea: “Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo por escapar se despedace”.

Releído a la luz mortecina –pero luz al fin– de los sueños y la imaginería posterior, encontramos en este principio que son los hombres los que van a buscar al monstruo, los que lo conjuran, atrapan y hacen emerger. Cuando los nenes pescan, Cetarti les pide piedad: “Si total se van a morir”, le responden. Lo mismo ocurre con el cebú. “Tengo una escopeta en mi casa. Si me dejan, termino con el sufrimiento de este animal”, dice el vecino de Cetarti. Pero uno de los “cazadores” que reduce al



animal fugado le responde: “Ahora lo llevamos al frigorífico y lo matan allá, gracias”.

Los momentos donde los monstruos muestran debilidad son los más enigmáticos y sensibles de la novela. *Bajo este sol tremendo* se puede leer, entonces, como un intento de comprender a los monstruos. ¿Por qué les interesan tanto a Danielito y a Cetarti? ¿Qué ven en ellos? ¿Qué intentan descifrar ahí, en esos cuerpos violentos y violentados? ¿Cómo funcionan estos monstruos sensibles, que se defienden, con la lectura política de la novela? ¿Cómo se cruzan? Hay una voz de alerta en esta mirada sobre los monstruos que nos habla de matices, de lo errado de los juicios apresurados y de la necesaria relatividad del mundo, incluso en la violencia más pulsional. El mal, finalmente, también es una construcción.

## 6.

En su ensayo sobre el tema, Freud dice que “lo familiar”, “lo propio”, “la familia”, “lo íntimo”, “lo doméstico” es lo que tiene potencial para ser siniestro: “(...) lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. Novela freudiana, analógica, onírica, pulsional, en *Bajo este sol tremendo* nada parece escapar a la pregnancia de lo siniestro, salvo, curiosamente, por los sueños. Al mismo tiempo, es posible leer que sus personajes recorren la trama con el único fin de demostrar que lo siniestro no es la pulsión de supervivencia de lo animal, sino que está en el hombre, quizás en su conciencia, o en su lenguaje, o en su ambición y sus máquinas, pero seguro en el hombre. Como no podía ser de otra manera, hay un animal en el final, un animal duplicado. La trama de la novela termina con sus tres protagonistas manejando un auto. A cien kilómetros de la frontera con Santiago del Estero, empieza a caer la tarde. Duarte se duerme. Danielito

fuma y escucha la radio. Sabemos que Duarte y Danielito planean matar a Cetarti y robarlo. Sin embargo, la escena es de una silenciosa y monótona calma. Se hace de noche. Danielito enciende las luces altas del coche, y entonces Busqued utiliza una variante del *deus ex machina* y pone una vaca en la ruta: “Danielito pensó en las posibilidades matemáticas de encontrarse con una vaca en el medio de una ruta desierta de Santiago del Estero”. La vaca en el desierto no es apenas la forma de resolver la historia. Después de la galería de monstruos agresivos y salvajes, es irónico que sea un animal doméstico, bobo, burocrático, el que mata a los que ejercen el mal con indiferente precisión. Irónica y significativa, la vaca, “con una expresión pacífica y de leve curiosidad” cierra un ciclo, termina de enhebrar el sentido general de la historia cuando provoca el accidente que mata a los malos. Cetarti logra salir vivo del auto accidentado y sigue. No solo evita así ser asesinado y robado por Duarte y Danielito, sino que en un reflejo de astucia, al verlos muertos, se lleva su dinero. La vaca, entonces, un animal apacible, indiferente a su propio destino, le proporciona, con su inmolación, una salida final. Como el buey y los calamares, el contacto visual con la vaca está presente: “Lo último que vio Danielito fue justamente la cara del animal, que lo miraba casi a los ojos desde una distancia de dos metros...”. Atamisqui, Resistencia, Formosa, Alberdi en Paraguay, Ciudad del Este, Foz de Iguazú, Cetarti logra escapar a su destino de entropía y alcanza el Brasil. Desde arriba de un puente, antes de enfrentar su destino de disolución, tira una lata de Coca-Cola al agua. Es un acto de calma, de nivelación, que cierra el escape. Pero ese es el final de la trama, no el de la novela, que sigue y se estira dos capítulos más, con forma de coda. El final es el recuerdo que Cetarti le dedica al ajolote que quedó abandonado en la pecera. El ajolote parece más enigmático que la vaca del accidente. Su presencia obtura, apostrofa la conclusión feliz. Animal doméstico, incluso

más doméstico que la vaca, testigo silencioso, dotado de una rústica consciencia, condenado a muerte por la fuga de su dueño, el ajolote espera la comida que no va a llegar y siente avanzar el vacío en su interior. Como un residuo, y a diferencia de la vaca, su gravitación en la trama es inexistente, pero su existencia y su condena, reforzando la idea general del libro, nos recuerda la presencia constante de la violencia y la entropía producida por los hombres.

# Querido diario químico

## 1.

Se sabe: las películas de cable, las películas de industria, las películas clase B y clase C, pero también muchas películas clase A, tienen una fórmula recurrente: “Héroe combate monstruo mientras enamora chica”. Las variaciones, que van desde el relato bélico hasta la comedia romántica, desde *Casablanca* hasta *Terminator*, pueden ser infinitas. En el caso de *Musulmanes*, de Mariano Dorr, el monstruo es otro. Y la chica está desdoblada. Es, al mismo tiempo, mujer embarazada y niña al nacer. El enunciado que sintetiza la trama, entonces, podría ser: “Joven intelectual porteño intenta dejar la cocaína mientras

espera el nacimiento de su hija”. Desde allí se parte. ¿A dónde se llega? No hay gran sorpresa al final del libro. A menos que el amor sea, hoy en día, una gran sorpresa.

La textura de diario íntimo, su velocidad, su organización en fragmentos, hacen que *Musulmanes* nos recuerde a un blog. Es el link rápido apuntalado por nuestro contexto histórico. Mientras los blogs envejecen y se parecen cada vez más a viejos robots, abandonados al costado del camino, la escritura ajustada de Dorr, apenas desbordada, desmiente la instantaneidad o los vitalismos salidos de cauce. De allí que los blogs y la escritura digital sea una influencia tan válida para pensar *Musulmanes* como cualquier novela moderna con forma de diario. Por otra parte, hay una resignación dura. Dorr autor y Dorr protagonista comparten el placer de decir las cosas en forma directa. Un ejemplo: “En mi colegio leían los perdedores. Los ganadores eran analfabetos”. Otro: “Nos encantaban las ruinas del pensamiento, aunque vos te volvieras loca, aunque yo me volviera loco”. Y otra cita más, en voz de un personaje lúcido y pragmático: “Para tomar cocaína hay que ganar mucha plata y estar dispuesto a ser infeliz”. Así, salvo la muy presente autohumillación, cierto masoquismo como posición en el mundo, o mejor, como quería Oscar Wilde, el placer antes que la felicidad, no hay lugar para la crueldad en *Musulmanes*. Los obstáculos contra los que combate el narrador son, entonces, sus limitaciones, de las cuales se obtiene, casi siempre, un goce. Por eso, porque el dolor es autoimpuesto, *Musulmanes* no es *La naranja mecánica*. Pero se acerca bastante a una versión local, una versión melancólica, posible en la tradición literaria argentina — porteña, antes que argentina— donde los protagonistas son lectores, sobre todo, de los textos de la conciencia, o sea, lo que se entiende por “filosofía” y “psicoanálisis”. Al mismo tiempo, están los neologismos, la mayoría —quizás todos— muy acertados. Reformulando, podríamos decir: *Musulmanes* es el

cruce de *La naranja mecánica* con la extremadamente sensible cultura humanista de Buenos Aires, antes dada al masoquismo – placer con dolor, culpa pasada por la expiación– que a la explosión externa de la hiperviolencia. Pánico y locura, entonces, pero no en Las Vegas, sino en Palermo y con Derrida como música de fondo y bibliografía obligatoria.

Kurt Vonnegut decía que para que una historia funcionara, el protagonista tenía que desear algo con intensidad, así fuera un vaso de agua. La narrativa del adicto acata este consejo extremándolo y simplificándolo al punto de que el deseo se convierte en necesidad y no en cualquier necesidad sino en una necesidad físico-química. Y la necesidad físico-química, desde luego, resulta inapelable y demanda poca elaboración. Por eso puede redundar en una trampa a la hora de narrar. Sin embargo, Dorr no cae en lugares comunes que dañen su historia. Escrita en el género “novela de consumo y deseo”, entonces, llama la atención y se agradece que no haya en *Musulmanes* oscuros pantanos psicológicos, delirios místicos o tortuosos caminos clausurados. Tampoco están los remanidos episodios de abstinencia. Entendida como “novela de lecturas” o “novela literaria”, cuyo personaje central es un escritor, *Musulmanes* tampoco cae en la cita innecesaria, en la exhibición banal o en el aburrimiento como confirmación de la erudición. El cruce entre ambas tradiciones –conocimiento y drogas duras– se da en el rescate de Freud como consumidor y eventual autoridad en la materia.

## 2.

La relación consumo-trabajo-dinero, la marca de estilo en los *dealers* –cada uno, una novela en sí mismo–, incluso la aterradora paranoia entre amigos, aparecen descriptas en *Musulmanes*

con movimientos diáfanos y comentarios auto-irónicos y cristalinos. Por su parte, el título de la novela es, al mismo tiempo, misterio y clave.

Una noche de xp, Martina me explicó quiénes eran los “musulmanes” dentro del lager: los prisioneros desnutridos, golpeados, con vendas en la cabeza, como turbantes, que temblaban de frío y de lejos daba la impresión de ser árabes en oración. Eran los que habían abandonado toda esperanza de vida o muerte.

La metáfora, extrema y central –estamos hablando del título de la novela–, propone varias relaciones posibles. A saber, el adicto está preso, el adicto está desahuciado, o se coloca en ese lugar. El adicto está indefenso entre los indefensos, es el que ya no pelea por el sentido, el que se abandonó entre los abandonados. Pero hay algo más. La escena del *lager* que narra Martina supone un judío que se transforma al Islam, que cambia de religión hacia su opuesto al detener su instinto de supervivencia. Doble metáfora, para un doblemente auto-excluido: el “musulmán” del campo de concentración se margina de la lucha por la vida y, al hacerlo, cambia de identidad religiosa. ¿Son estos *Musulmanes* metáfora del “lector”, del hombre de libros, que, al entregarse a la experiencia de las drogas, se convierte? Las drogas –como la guerra, el amor o la tortura– constituyen uno de los lugares más acabados de la experiencia y la experimentación, opuesto a la seguridad de la lectura que repasa esos residuos simbólicos de esa vida ajena a los que llamamos “literatura”. ¿La droga, entonces, como experiencia última, extrema, donde se juega un absoluto, donde se consume la vida, mientras cuestiona la lectura como espacio burgués del conocimiento que se adquiere de forma esforzada, paciente y lenta? *Musulmanes* se hamaca entre estos enunciados hipotéticos y los examina, golpeándolos, agujereándolos y dándolos vuelta

como un guante. Lectores y adictos, entonces, alternando y conviviendo en los mismos personajes.

### 3.

Durante la presentación de la novela en la Fundación Descartes, Ariel Schettini acertó al decir, sin mucho riesgo, que *Musulmanes* era una educación sentimental, pero luego asoció de manera torpe el concepto “musulmán” con el concepto “terrorista” que es aquel, según el mismo Schettini, “que da la vida por un absoluto, por una causa política”. Este reflejo crítico es opaco y, también, errado. Se trata de una sobreinterpretación basada en el equívoco de asociar todo lo musulmán con lo violento. Por otra parte, los hombres-bomba del Islam tienen su dimensión política, mientras que en *Musulmanes* esa dimensión no existe. La relación entre droga y política no es menos pertinente que la de droga y lectura, o droga y libros. (Pienso en los consumidores del *stress* político, pienso en el conurbano y los punteros, en el peronismo bonaerense y la década del 90, pienso en una marginalidad que no aparece en el “universo muy Ciudad de Buenos Aires” de la novela.)

Así, después de leer el meticuloso entusiasmo de la ingesta de drogas, su proceso de adquisición y las diferentes situaciones erótico-químicas que genera, e inmediatamente después de dar la clave del título de la novela –que, insisto, es un poco la clave de lectura–, entendemos que el narrador consigue, gesto de conciencia mediante, triunfar sobre el monstruo. Sin embargo, una clásica situación del mercado del libro porteño lo afecta. En la misma página en que se habla de los “musulmanes” del *lager*, el protagonista pasa frente a una parada de diarios de la Avenida



9 de Julio. La escena es de una síntesis y una belleza intelectual que conmueve.

Caminando por uno de los márgenes de la 9 de julio, me sorprendió encontrar, en un puesto de diarios, un elocuente resumen de lo que se lee hoy en Buenos Aires. Estaban exhibidos, uno al lado del otro y en este orden, los siguientes textos: *El oficio de la inmortalidad*, de Guillermo Martínez, *El código Da Vinci*, de Dan Brown, *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, *Principios de filosofía*, de Carpio, *Los mitos de la historia argentina*, de Felipe Pigna, *Mil mesetas*, de Deleuze y Guattari, *El mundo de Sofía* de Jostein Gaarder, y *Mi lucha* de Adolf Hitler. Me di vuelta un poco aturdido. Me acerqué a un kiosco. Sobre la pared, leí un graffiti. Me sentí deprimido.

Abusando un poco del procedimiento “lista”, y leyendo desde los géneros, podríamos decir que se trata de:

Un libro de ensayos,  
una novela,  
un diccionario,  
un manual,  
un libro de historia,  
un libro de filosofía,  
una novela,  
una autobiografía.

Pero la serie podría ser descripta también de esta manera:

Un ensayo del escritor de *best-sellers* intelectuales de la Argentina,  
el *best-seller* extranjero de moda,  
el diccionario de una práctica,  
un manual de filosofía seria,  
un compendio de anécdotas

una novela filosófica,  
un manual de filosofía postmoderno,  
un tratado filosófico programático.

Y en otra paráfrasis:

Un libro de columnas de opinión,  
el resultado de la influencia y degradación de Borges en la  
novela sajona exitosa,  
un diccionario de argentinismos,  
un “filosofía para principiantes”,  
un diccionario de chismes,  
una contraseña para estudiantes superyóicos,  
una novela,  
un panfleto rancio pero eficiente.

¿Cómo sería la lista si leyéramos los libros desde su ubicación  
en la esfera política?

Centro izquierda conservadora,  
derecha liberal,  
centro-izquierda psicobolche extraviada,  
derecha racionalista,  
neo peronismo neo revisionista liberal,  
anarquismo charlatán,  
socialdemocracia escandinava,  
ultra derecha mística.

¿Y los lugares donde se leen estos libros? ¿Y la descripción de los lectores? La lista de Dorr es rica en derivaciones. Dan Brown se lee en las piscinas y en las playas. *Mil mesetas* en los bares de Palermo y también –se dice– lo lee el ejército israelí. Suponemos que *Mi lucha* circula en el submundo de la ultraderecha decadente argentina y en la mesa de luz de los adolescentes *freaks*. Masas de estudiantes llegan, todos los años, a Laplanche, Pontalis y Carpio, mientras *Los mitos de la historia argentina* es consumido por abogados aburridos y sus mujeres. ¿Por qué se leen estos libros? ¿Qué equívocos, malentendidos, aspiraciones y consuelos hacen que sea posible venderlos en un puesto de diarios? Cada una de las versiones de este “elocuente resumen”, implica una mirada, un sesgo, una lectura. Más acá, cada uno de los títulos que componen la lista tiene su valor metafórico y su lugar en la biblioteca del lector porteño. El examen y las digresiones sobre los usos y abusos de estas lecturas podrían ser más extensos. Sin embargo, me detengo y pregunto, ¿qué lo hace “darse vuelta”? ¿Qué es lo que deja “un poco aturdido” al narrador? Mi hipótesis: que el protagonista de *Musulmanes* se ve a sí mismo en esos libros; esa lista, de alguna manera, quizás de una forma monstruosa o paródica, lo contiene y lo exhibe.

Al mismo tiempo, la reacción arrebatada del narrador despierta la sospecha de que, por más sofisticada que fuera, ninguna lista lo habría conformado. El graffiti que lee a continuación es todavía más enigmático. Después de los libros, la escritura rudimentaria en una pared. Pero, ¿qué dice? No lo sabemos, el narrador no lo aclara. Del puesto de diarios al kiosco, entonces, del lugar donde se compra material impreso a las golosinas y los cigarrillos. De los libros desubicados, puestos a la venta para todos, popularizados en su exhibición conjunta con diarios y revistas, al graffiti, el texto popular que no se nombra. Y luego la ligera depresión, el viejo y conocido *spleen* baudeleriano. ¿Podemos decir que lo que afecta al narrador es la

secuencia “puesto de diarios-libros-kiosco-graffiti”? Otra versión de esa serie podría ser “comercio-texto-comercio-texto”. O también “curiosidad, interpretación, vicios, revelación”.

No encuentro en la narrativa reciente una descripción más sofisticada y completa del intelectual argentino. Y a partir de esto pregunto: ¿nuestras obsesiones pueden producir un *lager*? ¿La esquizofrenia del conocimiento nos asedia de esa manera? Con cocaína y libros, nuestro *lager* privado es una posibilidad. Insisto, los “musulmanes” son los condenados de los condenados, o sea, los condenados en aceleración. Y la velocidad, en *Musulmanes*, está dada alternativamente por el deseo de saber, la neurosis y los usos del amor.

Mariano Dorr nació en 1977. *Musulmanes* fue publicada por la editorial Casanova en Buenos Aires durante el año 2009. Cerca del bicentenario, podría ser un elocuente compendio de las actividades en las que invierten su tiempo algunos habitantes, no los menos interesantes, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.



# Actividad paranormal, Mazinger Z y terrorismo de Estado

## 1.

El martes 19 de agosto del 2008, Pola Oloixarac subió a su blog una breve nota titulada “Actividad paranormal en la Esma”. El texto empieza con la frase: “Solo voy a referirme a los eventos paranormales que atravesaron el primer sabbath de las charlas en la Esma”. La palabra que abre la oración –ese “solo”, gesto de humildad, contención, recorte– es sospechosa. ¿Por qué? Oloixarac va a elaborar una crónica simple de unas jornadas de lectura en la que fuera la Escuela de Mecánica de la Armada y ex centro clandestino de detención transformado por el kirchnerismo en centro cultural. Pero, al mismo tiempo, es

posible encontrar en su texto mucho más de lo que la autora admite en una primera instancia.

Los primeros personajes de “Actividad paranormal en la ESMA” son descriptos como “invitados”. Se trata de escritores que leen ponencias sobre memoria, Estado, terrorismo, dispositivos de conmemoración, etcétera. Si la crónica de Oloixarac fuera “tradicional”, encontraríamos reflexiones sobre cómo un lugar de represión y tortura se transforma en un espacio de enunciación intelectual y todas las derivaciones políticas que eso supone. Sin embargo, el primer desajuste se da cuando la autora se refiere al sistema de audio que amplifica la voz de los ponentes. “El sonido va y viene”, señala. Luego, las sillas se rompen. “Cuatro sillas se rompieron sin explicación” escribe Oloixarac. Y agrega: “Estábamos en la sala Haroldo Conti: a Haroldo le habían cortado los tendones en la Esma. La noche anterior, me morí de miedo escuchando a Charly Gamarro y Mariana Enríquez hacer de vampiros diciendo ‘Mascaróooo’”.

Aparece, entonces, el miedo y los conferencistas que hablan son vistos como, o al menos comparados con, vampiros. En estas características se perfilan los rasgos básicos de un género. A la escena de la lectura la sucede el diálogo ominoso. Una de las escritoras que exponen recibe el consejo de los empleados del lugar: “Váyase antes de las ocho. De noche, salen todos”. El género terror paranormal comienza a instalarse. Los protagonistas lo comprenden, lo asumen, se reconocen en él, incluso se permiten la referencia a una película: “Conjeturamos *natural* que los espíritus de los que sufrieron y murieron se manifiesten y enloquezcan a quienes, como en *Los Otros*, quieren venir a ocupar su casa.” (Las cursivas son mías.)

En la escena que sigue, Oloixarac se evade de las lecturas, recorre el lugar y continúa sumando detalles. Aparece la sangre: “Me habían dicho que, en algún lado del predio, hay un árbol que sangra, que la gente que trabaja ahí ha vuelto a su

casa ensangrentada, sin poder explicar cómo. Que hay actividad poltergeist constante.”

La palabra “poltergeist” no es gratuita. Si bien las referencias a vampiros, a series de televisión y a películas están ahí, la inspiración del relato, que se va a reforzar cuando Oloixarac describa una sala “tomada por un frío glacial”, parece ser la saga de *Poltergeist*. La primera, dirigida por Tobe Hooper y producida por Steven Spielberg, fue estrenada en 1982; *Poltergeist II: The Other Side*, dirigida por Brian Ginton, se estrenó en 1986, y *Poltergeist III*, dirigida por Gary Sherman, apareció en 1988. *Poltergeist*, entonces, aunque también sería posible citar todos los filmes que adeudan y negocian sus influencias con esas películas, definiendo un campo semántico del cine de terror de los años 80, con sus íconos y personajes recursivos. Así, como si se tratara del viejo relato de la casa embrujada –de la cual *Poltergeist* es una versión moderna–, mientras pasea por la ex Escuela de Mecánica, Oloixarac reflexiona sobre los límites y pregunta por la actividad paranormal.

Después apareció un tipo de campera de cuero que nos dijo que no podíamos estar ahí. ¿Qué, por la constante actividad paranormal? Nos explicó que las cosas pasaban en el Casino, mucho más lejos. ¿Y acá? No sabía: esta parte la seguían usando los militares, que fueron cediendo de a poco: *las vallas eran los límites geopolíticos de dos países, Civil y Militar, uno avanzando sobre el otro dentro del continente Esma*. En broma le pregunté ¿ah y cuándo son las visitas guiadas? y me dijo que las visitas guiadas se hacen los días de semana en el Casino de Oficiales. Ahí está todo, te explican todo. (Las cursivas me pertenecen.)

Cuando regresa a la sala principal, el género está instalado y una nena vestida de rosa sube y baja una escalera mientras se continúa con la lectura de las ponencias. El fotógrafo Sebastián Freire, quizás citando *El resplandor* de Kubrick, comenta “que



no podía mirar esa escalera sin imaginarse que bajaba un piecito del otro mundo”.

El desenlace de “Actividad Paranormal en la ESMA” lo da una murga que corta con sus sonidos agudos y su percusión el clima ominoso del edificio. El verbo que utiliza Oloixarac es “trivializa”.

Entonces empezaron los ruidos. Era una murga. Ahí, sonando en la Esma, con su componente filocaribeño y su rítmica futbolera. (Como un distanciamiento brechtiano, cuando el teatro decide exhibirse en su artificio.) El sonido de la murga venía a trivializar el temor y la compasión conseguidos, convocados por el documento (Piglia llama a la Esma documento).

Mientras Oloixarac insiste en usar la vieja denominación institucional del edificio, y en ningún momento lo llama por su nombre actual –Ecnuhi, sigla de Espacio Cultural Nuestros Hijos–, la Esma, el documento Esma, es trivializado, disuelto, como los malos presagios, por el ruido estridente y la vitalidad de una música primitiva. ¿Pero qué es específicamente lo que desactiva esta música?

En su brevedad, el texto de Oloixarac es denso. Más denso, me animo a decir, de lo que este breve apunte crítico puede señalar. Sobre el final, se da la idea de que la Esma contiene o brinda un espectáculo dramático, trágico, pero espectáculo al fin.

...temor y compasión solían ser el eje de las sensaciones del espectador común de la tragedia griega, en Aristóteles, que las sucesivas transformaciones del arte en su carrera contra la idea burguesa de belleza relegaron para las ficciones incontestables: los hechos reales.

Este complejo juego de espejos final me desorienta. La Esma, no el Ecnuhi, presenta actividad paranormal similar a las retratadas

en las películas de terror de la década del 80. Las hilachas de una expresión báquica, como es la murga, irrumpen y desarman esa actividad. ¿Cómo entran en ese escenario “los hechos reales”, la “idea burguesa de belleza”, “las ficciones incontestables”? ¿Cuáles son estas ficciones? Insisto, el texto de Oloixarac, que responde formalmente a un *post* en un blog, es mucho más denso y dice mucho más de lo que parece a simple vista.

Por su parte, la idea de ver la historia reciente como una construcción espectacular, como una tragedia griega, como una puesta en escena, como una ficción –usando la palabra “ficción” no peyorativamente, sino en todo su potencial político y su dimensión mítica– no es nueva pero sí resulta atractiva. Más interesante aun es el procedimiento que utiliza Oloixarac para narrar, para construir su escena. Me gustaría describirlo como un cruce. ¿Qué es lo que se cruza? Por un lado, el escenario, un centro clandestino de detención transformado en un lugar de lectura, en un “centro cultural”. La vieja herramienta represiva intervenida por un dispositivo democrático y progresista. Por el otro, defectos técnicos en el audio, sillas que se rompen, árboles que sangran, advertencias y un inesperado “frío glacial”. En un momento Oloixarac lo hace explícito. La frase une ficción y política, historia y entretenimiento. Resumiendo, sentencia: “En fin, onda el tren fantasma del Itaipark pero con contenido adulto”. El centro de represión reciclado se compara con las emociones fuertes de un parque de diversiones. O mejor, con la parte más grotesca de un parque de diversiones, con su “tren fantasma”.

Que el texto de Oloixarac cruza recientes pero nutridas tradiciones es evidente, tanto como que esas tradiciones no son afines, o, al menos, que nunca habían sido leídas juntas antes de esa manera. Al hibridarlas, se genera una tensión que trabaja sobre un tabú. Por muchos motivos, la última dictadura y su administración de la violencia siempre implicaron, y todavía

implican, una dura seriedad. La política puede incluir la picaresca; incluso la guerra puede incluirla. Pero, eficientes, los voceros que denunciaron y moldearon el terrorismo de Estado en la Argentina para la historia lo construyeron impenetrable al humor. Y aunque muchas veces sus reclamos son justos, también es verdad que los usaron como herramienta política espuria, llegando incluso a manipulaciones groseras y frivolidades oprobiosas. Desde luego, apenas pasada la dictadura la respuesta irreverente no se hizo esperar. (La revista Babel, por ejemplo, se mofó de la pujante industria simbólica de la denuncia.) Creo, sin embargo, que “Actividad paranormal en la ESMA” es diferente. Hay irreverencia, pero me interesa menos contra qué se practica que cómo y con qué elementos se construye esa práctica.

## 2.

En el 2010, la editorial CILC (Casi incendio la casa) publicó un pequeño libro de poemas firmado por Iván Moiseeff y titulado *Supranatural*. El primer poema dice así:

Mamá está ensimismada.  
No responde.  
La llamamos  
Pero permanece callada,  
Los ojos abiertos, otra vez  
Conectada  
a  
lo

Supranatural.

Cada uno de los breves poemas de *Supranatural* va hilando una trama muy simple. Casi se podría decir que Moiseeff retrata una única escena. La madre va a ser la protagonista, el centro de esa

única escena. Los que la llaman cuando está “ensimismada” y “conectada” son sus hijos. El segundo poema los presenta así:

La miramos en silencio.  
Nosotros comprendemos.  
Nosotros,  
Hermanos aterrados,  
Hijos de divorciados,  
Expectantes, en una cocina  
Suspendida nueve pisos,  
Sobre la calle Azcuénaga.

Los azulejos cubren las paredes  
Y todo lo demás.  
Nos resguardan  
Del infinito.

El tercer poema termina de introducir y presentar la escena y fija la unidad de tiempo.

Es verano,  
Tiempo de vacaciones, por eso estamos despiertos  
Un martes a las dos de la mañana,  
hablando.

En vez de ver una película, que bien podría ser alguna de las *Poltergeist*, rodeados de un ambiente de excepción, los hijos acompañan a la madre que toma cerveza. Todo el conjunto es muy breve y al mismo tiempo preciso. Incluso cuando la madre describe su “visión”. Pese a que uno está escrito en prosa y el otro en verso, tanto en forma como en temática, los poemas de *Supranatural* muestran afinidad con “Actividad paranormal en la ESMA”. Podría decirse que se trata de un procedimiento

similar. Mientras Oloixarac lee el Documento Esma en la serie “películas de terror”, los niños de Moiseeff significan la perturbación de la madre, no desde el alcoholismo sino desde su propio bagaje cultural, que incluye las tramas y la estética de las películas de terror. Esa es la “bibliografía” de la cual disponen para comprender qué ocurre. Por eso dicen “entender”, por eso la tensión con Catalina, la hermana del medio, que intenta resistir en otro paradigma pero finalmente cede.

Catalina, la hermana del medio,  
Intenta negar el pánico,  
Se aferra inútilmente al racionalismo.  
Lanza una mirada de reprobación al vaso  
Pero todo su cuerpo espera  
las palabras  
mientras la espuma amenaza cubrir la habitación

pero se detiene  
al borde del vaso.

Quizás sea en esa tensión donde se ve con más claridad el cruce que realiza Moiseeff. Si fuera un poeta realista o más testimonial –signifique eso lo que signifique–, la escena se limitaría al sórdido episodio de los hijos de la clase media asombrados o resignados frente a la degradación de su madre. Sin embargo, a partir de su propio corpus de consumos culturales, los hijos logran semantizar de otra manera el episodio. El “racionalismo” los ayudaría a negar el miedo, pero no. Todos, incluso Catalina, la racionalista, se entregan a la creencia de que la madre está “conectada”. Entonces, en el momento central de su “conexión”, ella relata su visión. La visión parece un fotograma de un documental sobre guerra, o mejor, parte de una película de cine catástrofe. Moiseeff no necesita más de diez versos para plantearlo y hacerlo vívido. Diez versos y apenas trece palabras.

La síntesis del poema, que podría haber dado para excesos de todo tipo, resulta admirable.

Una gran llamarada  
Algo espantoso  
Muerte  
Gente  
Quemada  
Trozos  
De  
...  
Personas,  
Dice mamá.

Luego de que la visión es relatada, la escena central de *Supranatural* se disuelve. La tensión pasa. “Cambiamos de tema/ lo ordinario reclama su prioridad” escribe Moiseeff. ¿Es posible leer el poema como realista? Hay algunos momentos de costumbrismo que enmarcan la visión. Luego, un grupo de hermanos que una madrugada de verano se ven interpelados por su madre alcohólica y divorciada no parece ser una trama dada a lo fantástico. Sin embargo, insisto, a partir del título y de la ambigüedad que sostiene el poema, encontramos un cruce similar al de Oloixarac. La única diferencia es que mientras “Actividad paranormal en la ESMA” cruza el género terror con la política, Moiseeff lo hace con la intimidad de una familia semi-disfuncional. En otro texto, diferente a *Supranatural*, el poeta sí aborda el tema y realiza un cruce todavía más empático con el planteo de Oloixarac.

### 3.

La editorial Clase Turista, de la cual Moiseeff es parte junto a Esteban Castromán y Lorena Iglesias, lanzó en el año 2010 la

colección Mental Movies. La presentación del proyecto, redactada por los editores, es la siguiente: “Les pedimos a distintos escritores que, en unos diez mil caracteres, relaten qué película filmarían si tuviesen todo el presupuesto de Hollywood. Luego un artista visual diseña el póster de esa película apócrifa y un grupo de rock se encarga de componer la canción perteneciente a su banda de sonido”. Cada ejemplar, entonces, es un afiche. De un lado, el cuento; del otro, la representación visual del guión, a modo de poster cinematográfico. En una entrevista los editores respondieron: “Para nosotros, como latinoamericanos, las superproducciones suelen realizarse más en la mente que en la realidad, pero como nos interesaban esas historias faraónicas que se construyen en conversaciones, algunas noches, entre amigos, esas ideas titánicas, costosas, delirantes, pensamos este formato para que circularan”.

La cita obligada para hablar del proyecto Mental Movies es el ya clásico ensayo de Italo Calvino *Seis propuestas para el próximo milenio*. Todos los capítulos de ese libro sirven para leer las Mental Movies. Quizás el más productivo sea “Rapidez”. Allí, Calvino habla de “literatura potencial”. Cito uno de los tantos párrafos posibles.

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirles que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Consciente de la saturación a la que se iba a someter el *logos*, pero falto de una idea más precisa del siglo XXI, Calvino arranca ahí con Monterroso, los *Cuentos breves y extraordinarios* compilados por Borges y Bioy, Hermes-Mercurio y C.G. Jung. No hay que culpar su perfecto eurocentrismo por estas especulaciones que hoy suenan

primitivas. Aunque sí es importante, para entender el proyecto de Mental Movies, la diferencia, no solo de catalogación, que hacen los estadounidenses entre “movies” y “films”. Como fuere, “El acercamiento a Almotásim”, un cuento en el que Calvino basa buena parte de su reflexión acerca de “lo potencial”, resulta un sólido e influyente abuelo de este proyecto de Clase Turista.

El relato que Moiseeff presentó para la colección se titula *Mazinger Z contra la dictadura nacional*. De la misma forma que en el minimalismo de *Supranatural*, Moiseeff logra aquí condensar el cruce entre historia reciente y referencias a un género pop. *Mazinger Z contra la dictadura nacional* exhibe así un cruce de estéticas que se resignifican mutuamente de una manera barroca. En un relato de apenas seis páginas, la cantidad de influencias y citas es variada. Una lista incompleta podría incluir: íconos y arquetipos de la historia del cine de acción; la prosa directa, a veces infantil, a veces cursi, del César Aira de la década del 90; los diálogos de Quentin Tarantino; la eficiencia defectuosa del cine clase B y el *sexploitation*, la información suministrada por el *Nunca Más* sobre el accionar represivo de la última dictadura argentina, y, desde luego, los dibujos animados de la década del 80. De allí que muchos momentos de *Mazinger Z contra la dictadura nacional* recuerdan a los viejos –y no tan viejos– guiones de las películas que veíamos en *Sábados de Super Acción* por Canal Once. La trama es simple y al mismo tiempo hiperbólica. Una célula de Montoneros es descubierta y perseguida por un grupo de tareas. En su huida, los guerrilleros deciden esconderse en Erk, la ciudad subterránea que supuestamente habría en el Cerro Uritorco. Allí descubren a la secta esotérica de extraterrestres que impulsa y sostiene la dictadura argentina. Luego hay violencia, persecuciones, situaciones ridículas, una langosta gigante que mata con sus garras, escenas de tortura clásicas, más extraterrestres, delatores



y complots. Sobre el final, “las fuerzas progresistas” ponen a funcionar a Mazinger Z y la secta esotérica-conservadora le opone un ser monstruoso que resume “las propiedades de la argentinidad”, en palabras del líder reaccionario, “un golem gigante cuya fuente de poder será nuestra oración y el dolor de los torturados”.

La narración se termina de fracturar cuando Mazinger aparece como una solución al problema de la dictadura. La batalla, entiendo, se da a mediados de los años 80 antes que a fines de los años 70.

Sobre el final, el robot destruye a los dictadores en plena huída. La gente sale a las calles. Banderas argentinas en los balcones, el pueblo llena la Plaza de Mayo. Mazinger Z los saluda, luego los propulsores elevan sus talones, suspendiéndolo sobre la Casa Rosada. El robot saluda una vez más y se lanza hacia el cielo azul. Otros pueblos necesitan su ayuda. Corren los créditos.

El narrador empuja al lector a aceptar que Mazinger no “podría haber sido” una solución, sino que “fue”, o mejor que “es”, la solución –feliz, contundente– a la narración del atolladero simbólico y conceptual que encarna la tortura y la represión cuando llegan a la sociedad desde el Estado.

#### 4.

Supongo que para entender el placer estético que encierran estos textos es necesario, aunque no imprescindible, pertenecer a una generación que se educó, o al menos empezó a educarse, en los años 80. También sirve descubrir el idiotismo tendencioso que encierra la frase de Adorno sobre Auschwitz y su duda sobre la continuidad de la poesía.

“Actividad paranormal en la ESMA” y *Mazinger Z contra la dictadura argentina* no muestran otra forma de hacer

política. Pero combaten la culpa paralizante de algunos discursos, sobre todo conjurando la necrofilia de los organismos de Derechos Humanos y sus aliados cuando quieren imponer su agenda en base al respeto a la muerte, aboliendo la negociación, parte central de la praxis política. Los dos textos ponen en cuestión, así, el peso dramático de la historia reciente argentina. Por otra parte, si el humor está sobrevaluado como recurso literario, en este caso esa sobrevaluación nos está diciendo algo.

En su ensayo *Del humor quevedesco a la ironía cervantina*, un Alfredo Bryce Echenique pomposo hasta el ridículo, como salido de una película de los años 50, acierta varias veces al examinar las diferencias entre Quevedo y Cervantes. El texto es una conferencia leída en Lima el 15 de julio de 1999, durante la ceremonia en que le fue otorgado al narrador peruano el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. De ahí extraigo esta cita:

Resumiendo: el humorismo, y sobre todo la ironía, consiste en el sentimiento de lo contrario, suscitado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte –según lo que a menudo ocurre en el arte– en una forma del sentimiento, sino en su opuesto, aun siguiendo paso a paso a ese sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El artista común sólo presta atención al cuerpo; el artista irónico se ocupa a la vez del cuerpo y de la sombra, y en ocasiones más de la sombra que del cuerpo. Como lo hiciera por primera vez el gran Cervantes, diseña todos los caprichosos movimientos de esa sombra y muestra cómo se alarga o cómo se encoge, tratando de reproducir cada regate de un cuerpo que, según Pirandello, ni calcula esa sombra ni la tiene en cuenta.

Rústico y acartonado, Bryce es atractivo cuando habla de “la sombra”, de eso que está pero que no está, eso que a veces vemos y a veces solo intuimos, aquello que es un efecto del cuerpo pero también de la luz, un efecto azaroso pero garantizado en determinadas condiciones. El ensayo termina así:

Y ni qué decir de aquel extraordinario poeta, recitador, sablista y borracho, que fue el galés Dylan Thomas, autor de esa maravilla de obra titulada *Bajo el bosque lácteo*. Sabido es que Dylan Thomas se arreaba los whiskies en unos vasotes casi tan grandes como él. Y archiconocido también es el hecho de que murió ahogado al caerse dentro de su propio vaso, quitándole de esta forma toda su dignidad a la muerte.

¿Es posible quitarle toda –toda– la dignidad a la muerte? Restarle peso, reír-la, burlarse de ella es posible, pero sería, en todo caso, dotarla de otra dignidad. ¿Y qué queda, entonces, si no hay dignidad en la muerte? ¿Qué es lo que se inicia? ¿Qué es lo que se quiere decir cuando se acomete y se logra esa quita? En el ensayo “Levedad” de sus propuestas, Calvino cita una parte del *Decamerón* de Boccaccio donde el poeta Guido Cavalcanti recorre, melancólico, un cementerio. Un grupo de jóvenes, despechados porque él no quiere acompañarlos en la juerga, lo acorralla y amenaza, pero el poeta, rápido de reflejos, salta “sì come colui che leggerissimo era” por arriba de un sarcófago, eludiéndolos. Calvino analiza con justeza el breve intercambio de frases entre el grupo y Cavalcanti, deduce que el epicureísmo del poeta era en realidad averroísmo, y concluye que la escena ilustra, de alguna manera, que “la muerte corporal es vencida por quien se eleva a la contemplación universal a través de la especulación del intelecto”. Pero la lectura también puede ser más simple y señalarnos la posibilidad de elevarse y saltar por arriba del sarcófago.

# Sobre la Trilogía Argentina de Pablo Katchadjian

“He mitigado sus excesos barrocos...”

Borges

## 1.

El número 19 de la revista *Otra parte* lo abre un artículo de César Aira titulado “El tiempo y el lugar de la literatura”. Aira suele usar de forma indiscriminada la palabra “literatura” para teorizar sobre muchas cosas diferentes, casi siempre tematizando qué debe ser y qué no debe ser considerado “literatura”, y cómo debe ser y cómo no debe ser eso que llamamos “literatura”. Lejos de su pomposo título, sin embargo, el artículo de *Otra parte* es una ligera reflexión sobre *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, dos libros de Pablo Katchadjian. En el primero, como su título lo explica, Katchadjian

ordenó el poema nacional usando la primera letra de cada verso como referencia. Así, puede haber sorpresa, pero no mayor complejidad. O al menos la complejidad aparece cuando se lo lee, no cuando se lo describe ni cuando se describe el procedimiento que lo produjo. El único dato que vale la pena señalar es que lo hizo solo con la primera parte, la que se conoce como “la ida”. Enseguida las lecturas de esta operación esquemática, como dijimos, abren un amplio espectro de especulaciones críticas.

Llama la atención –o quizás no tanto– que el primer adjetivo que use Aira para hablar del poema de Katchadjian sea “maravilloso”, una expresión coloquial, juvenil, fresca, pero sobre todo inconsistente. Lo que sigue resulta bastante mejor. Después de describir la operación de composición de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Aira señala: “El resultado es un poema a la vez extraño y conocido, una cámara de ecos del poema nacional”. Lo extraño y lo conocido, entonces. O mejor, lo extraño en lo conocido, una de las definiciones del romanticismo alemán y sus epígonos europeos. También Freud. Pero sobre todo “lo extraño y lo conocido” implicando la llegada de cierta modernidad. El *Martín Fierro* fue sometido a operaciones de lectura y reescritura fuertes a lo largo de su historia como símbolo nacional e incluso antes. Desde Leónidas Lamborghini y el reciente remix en clave “pibes chorros” de Oscar Fariña hasta *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* de Ezequiel Martínez Estrada, quizás el ensayo argentino más importante del siglo XX, el poema ha sido leído con gesto moderno. Sin embargo, ninguna versión *parece* más moderna que la de Katchadjian. Agregaría que ninguna *suen*a más moderna que esta versión ordenada. Dice Aira:

La voz del recitador permanece, en una dislocación de ultratumba, al mismo tiempo ha desaparecido, y nos damos cuenta con sorpresa de que

nos hemos librado justo de lo que más nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos.

Dislocación, ultratumba, permanecer y desaparecer, legibilidad: Aira entiende la operación. Luego, tiene que citar a Raymond Roussel. Aunque casi se podría decir que cualquier escritor serviría. Es la marca Aira. Roussel, entonces. Pero podría haber sido también su fetiche Duchamp, desde luego, o Robbe-Grillet, o el situacionismo, o la poesía concreta brasileña, o cualquier artista más o menos experimental del siglo XX. Sin embargo, lo que permanece y lo que desaparece no implican la peor aproximación al poema de Katchadjian. Aira se desentiende de esto, no desarrolla, se limita, a modo de ejemplo, a transcribir el principio y el final de la obra. Tomando donde él deja, vuelvo a preguntar, ¿qué se pierde y qué se gana? O con más precisión, ¿cómo se relaciona el poema de Katchadjian con el de Hernández? Condiciono la pregunta a la trama: ¿qué historia se narra con este nuevo orden? Con Katchadjian, las aventuras de un narrador que suponemos Martín Fierro se vuelven más difíciles de hallar y recordar, aparecen escondidas, deben ser reconstruidas. Los detalles abundan, quizás más que en la versión original, lo cual convierte un poema fuertemente narrativo en un cúmulo onírico, impresionista, lleno de yuxtaposiciones y cambios bruscos. La voz que cuenta, disruptiva, se vuelve así más triste, más monótona y esquiva, de alguna forma más pampeana, más solidaria con la idea de llanura. El lamento de esta primera parte persiste, entonces, tamizado, pero con una fuerza inusual.

El primer verso marca ya una fuga: “A andar con los avestruces” podría ser leído como “me fui con los avestruces”, esto es al campo, al desierto. También podría ser entendido como el principio de una larga invocación, el principio de una enumeración –y la enumeración será un recurso asiduo aquí–, pero la idea de la fuga se reafirma enseguida con los versos:

a mi china la dejé  
A mí el Juez me tomó entre ojos  
a mí no me gusta el cómo.  
A mí no me matan penas  
A mis hijos infelices  
a naides le debo nada  
A naides le dieron armas,  
a ninguno lo largaron;  
a ninguno me le atrevo  
A otro que estaba apurao  
A otros les brotan las coplas

Aquí la voz del poema cuenta que deja a su mujer y dice que sus hijos son infelices, describe una situación de desprotección, sin armas, sin libertad. En ese contexto, hay un sentimiento de resignación. Son otros los que se atreven, los pendencieros, los que se apuran, los que cantan. El *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* entonces comienza con lo que es el final de la ida, comienza con la fuga, con una especie de leva porosa que no se termina de definir. Luego, casi sin mediar corte, se organiza otra escena. Entre lamentos fragmentarios, este *Martín Fierro ordenado*, que resulta mucho más desordenado para expresarse que el original, narra cómo mató a un pulpero. Y quizás ese sea el motivo de la leva.

¡Ah pobre, si él mismo creiba  
¡Ah pulpero habilidoso!  
¡Ah tiempo... pero si en él  
¡Ah tiempos!... ¡Si era un orgullo  
"¡Ah, gaucha!", me respondió.  
¡Ah, hijos de una...! ¡La codicia  
¡Ah, si partía el corazón  
Ahi comienzan sus desgracias,  
Ahi empezaba el afán,  
Ahi lo dejé con las tripas  
Ahi no más ¡Cristo me valga!  
Ahi no más me tiré al suelo  
áhi no más se los comieron.

Los versos no son inequívocos. Pero se deja traslucir que se trata de una historia de orgullo, codicia y violencia, muy lamentada, donde el “pulpero habilidoso” saca la peor parte y el gaucho se desgracia. (El verso “áhi no más se los comieron”, que parecería estar hablando del cadáver, le da una tonalidad ligeramente zombie al final de la escena.) Enseguida dos versos corroboran la huida y el abandono del lugar del crimen: “Al dirme dejé la hacienda/ al fin de fiesta el pulpero”. Luego comienza una larga especulación sobre cómo será el lugar, cargada en los deícticos “allá” y “allí”, al que se dirige Martín Fierro. (Esto siempre entendiendo que mantengamos la primera persona y que esa primera persona remite al famoso gaucho. No encontré un enunciado que contradiga esta idea.)

Allá habrá siguridá  
Allá no hay que trabajar,  
allí jamás lo sorprende  
allí la proveduría.  
allí me desconoció.  
allí mis hijos queridos  
allí mis pasos dirijo  
Allí quedó de mojón  
Allí sí se ven desgracias  
Allí tuito va al revés:  
Allí un gringo con un órgano  
Amigazo, pa sufrir  
¡Amigo, qué tiempo aquél!

La descripción empieza con la ilusión de un lugar seguro donde “no hay que trabajar”, pero luego es rápidamente reemplazada, una vez más, por la desilusión. Aunque el gaucho va al encuentro de sus hijos, que parecen haberlo precedido en ese exilio (“allí mis hijos queridos/ allí mis pasos dirijo”), no tardan en aparecer las “desgracias”. En vez de sus hijos, el protagonista se topa con un gringo y su órgano, que resultan, ambos, buena



compañía para el lamento. La exclamación final puede ser irónica o apenas enfática, pero más allá de la inflexión que se le quiera dar, resulta negativa. Así, las penas continúan hasta que se genera un encontronazo con otro personaje, otro gaucho. Hay un punto aparte y entonces la voz poética dice:

cayó un gaucho que hacía alarde  
cerca, en una vizcachera.  
charabón en el desierto;  
cimbrando por sobre el brazo  
Colijo que jue para eso  
Comiéndome con la vista:  
Como a buscarme la hebra,  
Como a perro cimarrón  
Como a quererme comer;

Pese a la manifiesta hostilidad de este nuevo personaje, de este otro pendenciero, la pelea no se concreta. En su lugar surge una larga descripción, una larguísima analogía que encabezan los “como” y luego también los “con”. Pero, ¿quién es? Nos vemos tentados de pensar que la escena que no se consuma, que no resuelve, que queda en suspenso, puede leerse como el encuentro de la voz poética con un fantasma, un espejismo, o incluso un espejo. El gaucho, en la soledad vaporosa de su destierro, en el desierto alucinado y fragmentario, se ve a sí mismo, quizás en un remanso de agua a la luz de la luna, y lee en su cara el resentimiento, la amenaza y la violencia. Pero no, se trata –los lectores del *Martín Fierro* original lo empezamos a suponer– de Cruz, que nunca deja de ser ni en esta ni en la versión primera, un doble, “la otra cara de la moneda” como dice Martínez Estrada, pero, por eso mismo, con nombre, corporeizado, con identidad de personaje. La escena cierra en una invocación enmarcada prolijamente en signos de exclamación.

¡cosa que daba calor  
Cruz le dio mano de amigo

Cruz y Fierro, de una estancia  
Cuando así padece tanto!

La narración no se detiene, pero yo detengo aquí mi lectura. Justifico mi pereza y mi falta de ambición crítica con la idea de que el *Martín Fierro* –el original y este también, desde luego– se puede leer fragmentariamente. Los clásicos admiten esta posibilidad. Retomo a Aira, que dice: “Todo orden contiene otro orden, como una máquina latente de formalización”. Parece un señalamiento tautológico pero los conceptos de “máquina” y “formalización” aportan ideas críticas genuinas, útiles para leer el poema de Katchadjian. Aira luego agrega:

Habría que pensar en generaciones y generaciones de escolares a los que se les hiciera leer solo este *Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, ocultando celosamente el otro, el convencional. Las desventuras del gaucho, consteladas en orden alfabético, y acompañando a estos jóvenes el resto de sus vidas (porque el juego no tendría gracia si no se los obligara a aprenderlo de memoria), darían origen a la larga a una nueva nacionalidad, distinta, si no mejor al menos más arriesgada...

Completar esta especulación implica pensar en, incluso arremeter contra, una lectura del *Martín Fierro*, la lectura canónica. ¿Cómo serían esas nuevas generaciones educadas en la sensibilidad nacional, esa electricidad, que muchas veces conduce, en el sentido de “agente conductor”, el *Martín Fierro* de Hernández? Creo que más melancólicas, menos aventureras, necesariamente más astutas, despiertas y dadas –sensibles– a la interpretación que nunca se verifica.

## 2.

*El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* no es la única reescritura que Pablo Katchadjian realizó del texto de Hernández. El 25 de mayo del 2010, la librería Eterna Cadencia invitó a una serie de autores a leer el poema para festejar los cien años de la revolución patria. No se trataba de la lectura en un virtuoso continuo sin interrupciones y cronometrado, sino que se hicieron varios cortes y descansos. La lista de invitados incluía a Abelardo Castillo, Horacio González, Ana María Shua, Sylvia Iparraguirre, Samanta Schweblin, Eduardo Muslip y Lucía Puenzo, entre otros. Argentino Luna fue el previsible encargado de cerrar la lectura. El público, que se renovaba, seguía a los recitadores con sus propios ejemplares. Invitado y habiendo creado la expectativa con su ordenamiento alfabético, Katchadjian no decepcionó. Seguí su lectura en mi libro. Las variaciones que hizo fueron sutiles. Como le tocaba leer la parte de las cuartetas, sustituyó los segundos y terceros versos de algunas, muy pocas, por los segundos y terceros versos de otras. Al principio parecía que no pasaba nada. Y de repente surgía el *glitch*. Incluso para un estudioso del poema, el cambio resultaba imperceptible si no se tenía el original a mano. Más aun. Incluso con el texto como guía, las alteraciones, que se percibían perfectamente, generaban dudas sobre lo que había sido leído. Doy un ejemplo. La cuarteta 1005 dice:

El se daba muchos aires;  
Pasaba siempre leyendo;  
Decían que estaba prendiendo  
Pa recibirse de fraile.

Pero Katchadjian leyó:

El se daba muchos aires;  
Y sucede, de ordinario,  
Tener que juntarse varios  
Pa recibirse de fraile.

Es el resultado de la combinación de la cuarteta 1005 con la 1025. La 1025 dice así:

¡Todo es como pan bendito!  
Y sucede, de ordinario,  
Tener que juntarse varios  
Para hacer un pucherito.

Pero en la lectura de Katchadjian dice:

¡Todo es como pan bendito!  
Pasaba siempre leyendo;  
Decían que estaba aprendiendo  
Para hacer un pucherito.

Retuve dos o tres alteraciones como esta. Seguramente hubo más. Quizás sobre el papel la diferencia sea evidente. En la lectura oral, pasaban con un ligero sobresalto. A diferencia de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, estas modificaciones no son espectaculares. Constituyen apenas un pequeño pero no por eso menos importante acto de subversión a la tradición poética argentina. ¿Qué nos está diciendo Katchadjian cuando logra reubicar versos sin alterar significativamente la percepción del poema? ¿Hasta qué punto son intercambiables los versos, elemento atómico del trabajo lírico, en el poema nacional? El sentido final, si lo analizamos, cambia. ¿Qué dice ese cambio? ¿Cómo quedaría el poema si Katchadjian lo reordenara íntegro? Todos modificamos un texto cuando lo leemos en voz alta. Algunas modificaciones –la voz demasiado aguda o grave, un error de dicción, incluso una carraspera o una interrupción– alteran el texto desde lo accidental. Otras marcas resultan más enigmáticamente críticas.

### 3.

Seguro ignorante de la gauchesca y sus variaciones, el artista ruso Alexander Brener pintó, en 1997, un signo de dólar con aerosol verde sobre el cuadro *Cruz Blanca Suprematista 1920-1927* de Kasimir Malevich. La obra se exponía en el Stedelijk Museum de Arte Moderno de Ámsterdam. Durante el juicio por vandalismo y daños, Brener declaró: “La cruz es un símbolo de sufrimiento, el signo del dólar es un símbolo de comercio e intercambio. ¿Desde qué punto de vista humanitario son las ideas de Jesucristo de mayor significancia que las del dinero? Lo que yo hice no fue contra la pintura. Veo en mi acto un diálogo con Malevich”. Relativizando esta pirotécnica verbal, habría que recuperar la palabra “diálogo” como un concepto clave de la argumentación. Más allá de toda teoría, muy bien plantados dentro de una idea de arte específica, los jueces que escucharon a Brener hicieron cuentas. La pintura de Malevich estaba asegurada por un valor de dieciséis millones de dólares. Brener fue preso. Dejando de lado, si esto resultara posible, las implicaciones monetarias, jurídicas y legales –a las que desde luego no subestimo como parte de un análisis estético– sería posible rastrear una diálogo semejante entre el *Martín Fierro* de Hernández y el de Katchadjian. Esta relación de injuria y homenaje se extendería, con más precisión, en *El Aleph Engordado*, que Katchadjian publicó promediando el 2009. Como el gesto artístico-vandálico de Brener, el libro de Katchadjian plantea un “diálogo” con una obra de arte canonizada. Pero a diferencia del accionar del artista ruso, el suyo es, al mismo tiempo, si se me permite el oxímoron, violento y sutil.

“El trabajo de engordamiento –escribe Katchadjian en la posdata de su libro– tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que si alguien quisiera podría volver al texto de Borges desde este.” No hay mucho más para

decir. Como sucede con *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, si el procedimiento es simple, o al menos es simple su descripción, la obra final resulta de una complejidad atendible. Pero pensemos: si el Aleph es todo, o al menos en él es posible ver todo, ¿qué es *El Aleph engordado* más allá de su procedimiento compositivo? Los momentos de enumeración de *El Aleph magro* son bien tratados, alimentados y expandidos por Katchadjian. Su inteligencia de *feed-lot* es equilibrada. Así y todo la idea de “engordar” el absoluto implica cierta picaresca. Digamos, una picaresca conceptual de los detalles. Por ejemplo, al ya famoso alfajor santafesino que Borges lleva en una de sus visitas a la casa de los Viterbo, se agrega ahora un telúrico vino patero. Y las modificaciones evidentes, las menos sutiles, también resultan acertadas. Se luce, en esta categoría, la sesión de brujería y drogas que el Borges narrador comparte con la mucama chilena de rasgos mapuches. También la hinchazón temperamental de Daneri, que recuerda bastante al Fitzgerald descrito por Hemingway en *París era una fiesta*. Ahí el texto se comenta a sí mismo: “Esos rasgos engordados resultan mucho más atractivos que los finos y filosos originales”. La frase es menos una autodefensa celebratoria que una propuesta. Entonces surge la pregunta: ¿cómo leer el engordado? Más allá de los deseos y anhelos particulares de cada lector, habría unas instrucciones básicas para un primer acercamiento crítico a *El Aleph engordado*. Suponiendo que el lector ya leyó el cuento de Borges, el procedimiento sería así. Primero, leer el engordado y subrayarlo. Luego, volver a leer “El Aleph” de Borges. Dejar reposar ambas lecturas. Una semana más tarde —puede ser una semana corta de cuatro o cinco días—, comparar los textos. El subrayado debería señalar una tensión, intentar descubrir las modificaciones del texto primero. Funcionarían, entonces, estas marcas, como las marcas que el cirujano hace en el cuerpo antes de iniciar la liposucción. Nuestros prejuicios y la información

parasitaria sobre la marca “Borges”, estoy seguro, nos depararán alguna sorpresa.

Una salvedad importante. El engordado no transforma a Borges en otro escritor. No hay delirio. No hay, digamos, sobrepeso. Esta grasa nueva marca los músculos, genera mayores relieves, no cuelga. Como en ciertos cortes, le da más sabor a la carne. No hay monjas voladoras ni excesos graciosos y/o excéntricos. Los agregados evitan con precisión lo paródico. Aunque sí se escucha un tono ligeramente burlón, algo que de hecho ya está en el texto sin intervenir de Borges. ¿Por qué entonces Katchadjian prefiere el “engordado” antes que el “estirado”, el “alargado” o el “expandido”? El barroco es un pliegue, no una esencia, y la proteína se aloja entre los músculos, como reserva energética en caso de esfuerzo o necesidad. Doble trasgresión festiva, entonces, la de Katchadjian. Por un lado, la variación que afecta y juega con el texto ultra-canónico. La segunda, mucho más importante, cierta reivindicación de “lo gordo” en tiempos de obsesiones dietarias. “Cambiará el universo infinito pero yo no” dice Borges, con melancolía, vanidad y autoindulgencia. Pero es un enunciado que intenta resistir lo inevitable, ya que todo cambia, todo el tiempo.

Llegado este punto es posible hacerse otra pregunta: ¿es *El Aleph engordado* de Katchadjian *El Aleph* de Daneri? No, la cosa resulta más compleja. Para cierta tradición estética, ligada a una historia escéptica, los griegos habían encontrado el equilibrio perfecto con dos disciplinas, la música y la gimnasia. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, planteó otra opción, más latina, necesariamente más italiana y engrasada. *El Aleph engordado* de Katchadjian es, sí, menos criollo –o sajón– que plebeyo, inmigratorio, necesariamente armenio, o francés de merengue. Sus modificaciones agudizan la crítica adiposa a lo sublime que se puede leer en “El Aleph” flaco. En este sentido,

se podría hablar de un Aleph “robustecido”. Pero siempre y cuando no se olvide la grasa como el excedente, como la falta de síntesis, como el error para los griegos que encaraban el mundo desde lo apolíneo. Siempre recordando que lo latino conquistó el universo conocido, y a los griegos en él, haciendo asados y copiando, repitiendo, plagiando los modelos helenos del arte. En este sentido, ese Aleph, sobre todo el engordado, es latino, barroco, feroz: una respuesta mediterránea a un autor que siempre se jactó de su pertenencia anglo. La gordura y su campo semántico trazan así la línea fundamental que empieza con la *Comedia* de Dante y que recorre casi setecientos años de historia, llega hasta *Help a él* de Fogwill, y encuentra en este libro un eslabón más.

Cuando en la tradición literaria argentina se habla del todo, o se lo alude, o se cita la totalidad de algo, o se realiza, sin más, un catálogo, es posible relacionarlo con “El Aleph” de Borges. Sin mucha pericia, las citas aparecen y se ajustan. “El Aleph” funciona como marco de referencia, umbral de sentido, reescrito o reordenado. En esta categoría, una primera enumeración debería incluir el citado *Help a él* y también *Sábado de gloria*, un relato de David Viñas al que Daniel Link se refiere como un Aleph pop. Si estuviéramos dispuestos a salir de las fronteras nacionales podría sumarse *El aleph erótico* de Ramón Rocha Monroy, cuyas primeras líneas dicen “Dos entre muchos ejemplos me inducen a creer que el erotismo es una esfera cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna”. Y hasta que Godoy escribió la *Escolástica* nadie había intentado el Aleph del peronismo. Pero, ¿quiénes miran en la *Escolástica*? ¿Dónde miran? ¿Es posible ver un movimiento político de masas en el sótano de una vieja casona porteña? La locación debería variar, ser a cielo abierto, ser compartida, pública. Más fácil, en todo caso, es responder por qué se mira. Una línea



zigzagueante aunque firme podría trazarse entre *Radiografía de la Pampa*, “El Aleph” y la *Escolástica Peronista Ilustrada*.

#### 4.

Vuelvo a Aira, que cierra su breve artículo con estas frases: “Pablo Katchadjian anuncia para el año que viene el volumen final de su trilogía: *El matadero* de Echeverría. No sé qué hará con él, he querido preguntarle; podemos esperar cualquier cosa”. Sin embargo, *El matadero* intervenido nunca llegó. En su lugar, Katchadjian publicó en el 2010 una novela titulada *Qué hacer*.

Estructurada en base a capítulos breves y numerados, la novela se compone de una escena central que se expande y desarrolla en una serie de variaciones hasta llegar al capítulo 50. El principio dice así:

Estamos Alberto y yo enseñando en un aula de una universidad inglesa cuando un alumno, con tono agresivo, nos pregunta: cuando los filósofos hablan, ¿lo que dicen es cierto o se trata de un doble? Alberto y yo nos miramos un poco nerviosos por no haber entendido la pregunta. Alberto reacciona primero: se adelanta y le responde que eso no se puede saber. El alumno, descontento con la respuesta, se pone de pie (mide dos metros y medio de altura), se acerca a Alberto, lo agarra y empieza a metérselo en la boca. Pero aunque esto parece peligroso, no sólo los alumnos y yo nos reímos sino que Alberto, con medio cuerpo adentro de la boca del alumno, se ríe y dice: está bien, está bien. Después Alberto y yo aparecemos en una plaza.

En este párrafo se condensan, de alguna manera, todas las operaciones y características de la novela. Alberto y el narrador son los protagonistas y se desempeñan como profesores en una universidad inglesa. La escena nuclear, o al menos la disparadora, sucede en una clase donde ellos son interpelados por sus alumnos mientras enseñan. Enseguida la narración es atravesada

por un gesto onírico que se va a mantener. Antes recurso formal que objeto de interés y exploración, lo onírico articula y encadena las situaciones. Los conectores, como en el final de esta primera escena, pertenecen a este repertorio, sobre todo cuando se cambia de escenario. Los protagonistas son presentados en la universidad dando su clase y sin mediación “aparecen” en una isla, en un barco, en una cantina, en una juguetería, en un terreno baldío, en un aeropuerto, y así. Anoto algunas variaciones:

“Sin saber cómo aparecemos en otro cuarto.”

“En ese momento descubro que estamos en un puente.”

“De repente Alberto es una momia.”

“En ese momento notamos que la discoteca está vacía.”

La sucesión de escenas y hechos que llevan adelante la trama esquiva y recursiva se organizan con esas expresiones usualmente asociadas a las narraciones incoherentes de los sueños: “sin saber cómo”, “de golpe”, “y entonces aparecemos en”. También se presentan enunciados contradictorios. El capítulo 22 empieza así: “Es todo muy poco claro, porque estamos en una universidad inglesa pero a la vez no estamos en ningún lugar definible, aunque sí tenemos la certeza de estar en guerra”. Y el capítulo 4 contiene esta frase: “En ese momento descubro que estamos en un puente pero que a la vez estamos en un barco”.

Con estos procedimientos, la novela tematiza la amistad, la vida doméstica, el erotismo, la censura, la política, la guerra, e incorpora personajes y escenarios muy diferentes entre sí, pero mantiene en la base y a fuerza de repeticiones algunos temas que articulan todo su desarrollo. Agrupando estas repeticiones tendríamos el primer relato, el relato sobre el que se insiste, el relato que sucede en una universidad inglesa, o al menos que

comienza en una universidad inglesa, protagonizado por Alberto y el narrador siendo interpelados por sus alumnos.

Dentro de esa aparente monotonía, pese a ese “eterno retorno”, es posible leer a la novela comentándose a sí misma. El capítulo 16, en ese sentido, incluye algunas claves. Retomando la escena de la universidad inglesa, Alberto y el narrador son interpelados por un alumno que les pregunta si los contenidos que están dictando, una relación entre Juvenal y Persio con León Bloy, son “irracionales”. Aparecen “voces” que responden y se da un ida y vuelta sobre la racionalidad y la irracionalidad hasta que el narrador dice:

Seguimos sin entender la pregunta, pero vuelvo a responderle con una voz que es como si no fuera mía, o al menos que yo no siento como mía: sí, el sistema es realmente racional, pero no te confundas: la idea del sistema es irracional y su origen es irracional también; lo racional, verdaderamente racional, es su funcionamiento y su lógica.

Más allá de una genealogía del sistema es el “funcionamiento” el que soporta lo “racional”, palabra que me atrevería a confundir con “sentido”. Es el “funcionamiento” el que da sentido. Que sea una voz ajena, una voz extraña, la que responde, es parte de ese irracionalismo que es contenido y significado por el funcionamiento del sistema. Después de un cambio de escenario en que los protagonistas pasan a un barco, a una cantina y a un bosque, regresan a la universidad y Alberto, “para evitar que los alumnos se enojen, les dice que todo se trata de una construcción poética”.

*Qué hacer* entonces mezcla y vuelve a utilizar los procedimientos que Katchadjian desarrolló en *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y en *El Aleph engordado*. Por un lado, fórceps conceptuales, formalización, orden e inversiones de ese orden; por el otro reproducción, rellenado, proliferación. La máquina de la que habla Aira aparece también en este libro.

¿Es posible, llegado este punto, leer *Qué hacer* como la última parte de la trilogía argentina? Si aceptáramos esta hipótesis, y convirtiéramos a *Qué hacer* en la tercera parte de la trilogía argentina de la que habla Aira, deberíamos encontrar un lugar de unión, de coincidencia, para completar la serie. ¿*Qué hacer* como *El matadero* deconstruido? No parece ser esa la línea de lectura. Sin embargo, los tres libros tienen mucho en común. Variaciones sobre variaciones, recursividades, reescrituras, en esta trilogía argentina que se completa con *Qué hacer*, ya desde su título una reescritura, no sería el texto de partida, el texto a ser reescrito, lo que alimentaría al gentilicio “argentina”, sino el procedimiento, la “operación”, el acto de variar, de reordenar, de tergiversar. Allí residiría la articulación, en el acto manifiesto de generar un texto maquínico e irrespetuoso, que se tensa con la tradición al mismo tiempo que la lee y la interpreta. La hipótesis se robustece si pensamos que los textos canónicos que funcionaron como puntos de partida para las variaciones de Katchadjian son a su vez variaciones, en muchos casos conscientes, de otros textos canónicos –por lo general europeos–, o mejor, son reflejos periféricos de esas producciones centrales. Bastaría con aceptar el enunciado lugoniano que describe a Martín Fierro como nuestro héroe épico, comparándolo con textos como *La Ilíada*. Las escrituras de Katchadjian no son, finalmente, tan disruptivas. (En el caso de Echeverría, padre importador del romanticismo al Río de la Plata, quizás sea posible la ingenuidad. Borges, por su parte, era más consciente de estos préstamos y traducciones y los ironizaba y retorció.)

La respuesta entonces a este *Qué hacer* –que no termina de constituirse como pregunta, que pierde su signo interrogativo, que se propone casi como una solución incluso antes de que el enigma sea formulado–, la respuesta, digo, es crear variaciones. En el capítulo 26 la cuestión es analizada así: “Alberto no puede

pensar el enigma justamente porque el enigma le gusta; entonces, lo que no le gusta es pensar el enigma, porque pensar el enigma supone intentar deshacerlo”.

Propongo leer *Qué hacer*, entonces, en lugar de la reescritura de *El matadero* de Echeverría. Pero no solo eso. Agregó: es posible, de entre las muchísimas líneas de lectura que se desprenden de *Qué hacer*, encontrar, más allá de un *ars poetica* y su práctica, una indagación sobre la docencia y los efectos de la distribución y transmisión del conocimiento, y la ligera –o profunda– esquizofrenia que puede producir la situación pedagógica. La agresividad de los alumnos que escuchan o desafían a los protagonistas, su deformidad y gigantismo, los equívocos a los que se prestan los autores citados, la diversidad de estos auto-res, los extravíos y pliegues del sentido, tanto para los alumnos como para los docentes, terminan posicionando a *Qué hacer* como una novela sobre la educación. Por estas correspondencias, por sus dudas y sus certezas, por su poca perplejidad ante eventos oníricos o fantásticos, se me ocurre que Alberto y el narrador son antes lectores de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* que del *Martín Fierro* canónico. Su descripción y comportamiento cuadraría con esos alumnos que estudiaron la gauchesca con el nuevo poema nacional del que hablaba Aira. Si aceptamos esta posibilidad, leída desde ahí, *Qué hacer* se transformaría en una ucronía. En esa dimensión paralela triunfa *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y el narrador de *Qué hacer* está formateado en el paradigma de esa nueva lectura canónica. La tradición cambia. En vez de una diégesis crono-lógica, tenemos una novela de acumulación, yuxtaposición y variaciones. La variación, así, como clave de la trilogía argentina.

## 5.

“El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo” dice Gilles Deleuze en *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. Las definiciones clásicas del barroco hablan de una “escenificación”, una “ilusión como su *pathos* teatral”. Para la sensibilidad barroca, el artificio sorprendente y la invención ingeniosa se convierten en criterio de belleza. Con el barroco, según Umberto Eco, nace una

...especie de vértigo por el triunfo del engranaje, de tal modo que importa menos lo que produce la máquina que el suntuoso dispendio de economías mecánicas mediante las que lo produce, y a menudo muchas de estas máquinas presentan una desproporción exagerada entre la simplicidad del efecto que causan y los medios sofisticadísimos que utilizan para obtenerlo (*Historia de la belleza*).

Así la máquina barroca, lejos de la pintura y la escultura – aunque quizás no tan lejos– parece vivir porque sí, solo para ostentar su estructura, más allá de su utilidad y su objetivo final. Y lo que se busca es ofuscar, impresionar, saturar.

Es posible pensar los tres libros analizados aquí, entonces, como parte de esa serie o respondiendo a esas características, pero desde luego también excediéndolas. Hay puntos de coincidencia entre los “teatros catóptricos”, basados en la magia de los espejos, y el reordenamiento, el rellenado y las variaciones yuxtapuestas que propone Pablo Katchadjian.

En los años 20, Benedetto Croce definió el barroco como:

un juego... Una búsqueda de medios para crear desconcierto. Por su propio carácter, el barroco... en última instancia, a pesar del movimiento y del calor de su superficie, resulta frío. A pesar de su riqueza de imágenes y de la multiplicidad de las combinaciones de las mismas transmite la sensación de vacío.

La tradición argentina es pródiga en reescrituras y en máquinas, y probablemente Croce sea injusto con el barroco europeo contra

el que reacciona. Como fuere, su cita no se aplica a Katchadjian. Todas las tensiones que articulan la literatura de nuestro país pueden ser leídas en su trilogía argentina.





## **Sobre *Made in China* de Federico Falco**

Existe una palpable aunque quizás asordada inclinación hacia China en la Argentina de los libros. *Una novela china* de César Aira, *Poemas chinos* de Alberto Laiseca, *Señores chinos* de Sergio Pángaro, son algunos ejemplos de creaciones recientes que ya desde sus títulos nos avisan de ese interés. ¿La lista pecaría de purista si no agregáramos también la traducción de *Los 37 poemas de Mao* que hace unos años publicó editorial Leviatán? Sería errado, creo, considerar estas obras de forma aislada. Se las puede leer, en realidad, como la continuación de una tradición que empezó con las aventuradas chinerías de Eduardo Wilde a fines de la década del 80 del siglo XIX. Estas primeras incursiones tuvieron muy pronto en Rubén Darío un cultor esmerado que enrareció para el primer Lugones los placeres sensuales del exotismo. La distancia, desde siempre,

produce el acercamiento de la fantasía. Doblemente atractivo en este caso, ya que los reflejos orientales llegaban –para los americanos del sur– a través del prisma europeo. Enseguida el anecdotario se vuelve nutrido. Con las vanguardias, los años 20 exhiben momentos de un excéntrico orientalismo. Pasando a la segunda parte del siglo XX, Carlos Astrada cuenta que compartió, en 1960, tres horas y media con Mao, tiempo suficiente para que el líder le confesara su pasado de maestro y su presente de soldado al que lo habilitaban veinte años haciendo la guerra. A mediados de la década del 90, Beatriz Sarlo contaba en sus clases el supuesto encuentro, en polvorienta calle rural china, del mismo Mao y Juan L. Ortiz. Hace muy poco, una novela de Ariel Magnus titulada *Un chino en bicicleta* ganó un importante premio. Aunque los ejemplos se multiplican, estos momentos y estos libros alcanzan, si no para fundar una tradición, al menos para rubricar un antecedente que no es tímido.

En el año 2008, Federico Falco publicó *Made in China*, un libro que se apoya en este entramado. De belleza imprevista, fresca, dura, los poemas en prosa de *Made in China* trabajan una épica de la intimidad. Falco sexualiza el poder de Mao, trabaja sobre los bordes del ícono y el mito, lo fetichiza, descubriendo o inventando una continuidad entre la sensual evocación del medioevo y la Revolución. La primera parte, “Viajes nocturnos a la China imperial”, es un cuento de hadas pasado por la criba del romanticismo híbrido y telúrico del siglo XXI. Aunque no están en primer plano, se enumeran degüellos, flagelaciones, cortes sangrantes, mutilaciones, suicidios y cuerpos lisiados. De la misma manera se incrustan en paisajes bucólicos artefactos modernos como el teléfono y también referencias a la cultura japonesa. En el cruce de estos tres discursos –la sangre brutal, las máquinas, Japón– una desamorada princesa china que ha

perdido a su amado se hace un *harakiri* en “un rincón del jardín blanco” y luego “explota como un sachet”.

La segunda parte, centro del libro, “Mao in China, Made in Mao”, comienza como una posible revisión sensual de la política comunista en Asia de la mano de un solo personaje. Así leemos sobre el nacimiento de Mao, su educación, su desarrollo como héroe de la revolución, su estancamiento, la asimilación de ese momento de modernidad al misticismo imperial, su muerte y los equívocos de su canonización. Durante este recorrido, Mao es alternativamente actor de cine, santo popular, consejero matrimonial y, por supuesto, conductor político y militar. El libro es parejo y eficiente en la construcción de imágenes. No obstante, quiero permitirme recomendar la lectura de los últimos poemas donde el lector –y quizás también el autor– ya tomó el ritmo del hilo conductor de este laberinto chino y puede avanzar sobre los equilibrados pero no por eso previsibles cruces entre *merchandising*, honor póstumo y revolución.

De hecho, todo el libro mantiene una tensión parecida a la que va desde la Plaza de los Dos Congresos hasta Once, desde un centro político y su folclore de plaza de armas hasta el centro comercial y su multiculturalismo en artículos de plástico. (Pero sería un gesto unitario imperdonable insistir con esta hipótesis, ya que *Made in China* se escribió en Córdoba. Seguramente es otro el recorrido urbano que hay que usar en la analogía.)

Digamos entonces que Falco busca China sin acercarse y sin escaparse, la busca sin tics científicos, ni excesiva afectación posmoderna, o mejor aun, lo hace instrumentalizando esa afectación. Cuando no la encuentra, la inventa; cuando la encuentra, la cambia, la tergiversa para tocarla. Por ejemplo, el lugar común se invierte cuando presenta a un Mao niño, obstinado, haciendo un agujero en la tierra:

Mao sabe, Mao conoce. Si ahonda lo suficiente, llegará al otro lado del mundo, un país donde todo es al revés que en la China.

*Made in China* es fragmentario, impresionista, deliberadamente caótico. Recorrerlo es placentero y parafrasearlo implicaría deslucirlo. No se me ocurre otra manera mejor de entenderlo y mostrarlo que citarlo. De la primera parte, me detengo en estas tres estrofas tituladas “Poltergeist chinos”:

Las damas chinas encargadas de pelar pollos tienen las manos curvas como pezones. Al envejecer, los dedos se arrodillan y aúllan en el agua hirviendo. Ellas los ignoran y sonríen por nada.

Se pegaron sus plumas húmedas a las vértebras, a las cutículas. Como sanguijuelas blancas pálidas recorre una casa en alquiler, sus dueños la han abandonado corriendo.

Espíritus oscuros, poltergeist viejos habitan a estas señoras de cuerpo pequeño.

O en este titulado “Los inicios” donde Mao toma conciencia política y emprende su camino revolucionario. Nótese el énfasis en el sincretismo entre lo antiguo, la tradición, los dioses, y lo nuevo, la renovación, el despertar a la lucha de clases.

Brillante palurdo chino reía en los años de gel. Ataca con cañas y bambúes a los campesinos en ascenso social.

También los tiranos merecen amor nacional racional dicen los dioses. Los dioses chinos no distinguen entre civiles militares o clase media acomodada.

Mao decide partir abandona la aldea, hará justicia por mano propia. No se despiden del templo y su buda no es mojado no quemamos incienso no encierra tallos.

Que se te haga ligero el día que la vida ligera se te haga susurran los espíritus amables que anidan junto a las carpas y a las hojas redondas de las glicinas.

Mao pasa y camina descalzo a palacio imperial. Lo despiden con amor y están a su lado los espíritus amables.

Mao con paz y sonriendo vencerá.

Más allá del ingenio, los guiños y la simpática astucia poética del autor, más allá de la violencia sugerente de sus imágenes y del asombro que generan las historias que se narran, en los equívocos de la traducción chino-español se juega otra de las posibles claves de lectura del libro, incluso el problema nada menor de su estilo. Imaginemos el siglo XVIII o XIX. Un jesuita europeo cruza el mundo, viaja al Tíbet, visita China continental, aprende los rudimentos de una lengua imposible y sin ayuda de universidades ni manuales traduce fragmentariamente a Confucio, el Tao u otros poemas al inglés o al francés. Imaginemos que cien o más años después, un militante comunista del Caribe los vuelca al español. Es válido preguntarnos entonces si es Mao, la persona jurídica, el autor, el líder, el que habla cuando leemos en su poema *El Pabellón de la grulla amarilla* los versos:

Anchos, muy anchos, los nueve tributarios cruzan el centro de esta tierra,  
honda, muy honda penetra la línea que va del norte al sur.

¿No se funde, acaso, esa voz con la de nuestro contemporáneo Alberto Laiseca? Laiseca retoma una forma traducida que lo precede por siglos cuando escribe los siguientes versos:

No es su costumbre,  
pero la garza amarilla desplegó sus alas e inició anoche un vuelo nocturno.

No es frecuente en China;

pero a veces ocurre que alguien desarma la Gran Muralla  
para que el corazón quede expuesto  
y pueda volver a amar.

Siguiendo con este razonamiento, también parece lícito preguntarse si es Federico Falco, solo él y nadie más, el que escribe:

Mao nació de las entrañas de un buey.  
En bellas praderas de montañas altas pastaba la bestia. Sus costillas se  
abrieron hasta el feminismo y a borbotones vertió su sangre morada sobre  
las  
silicias hojas verdes y lanceoladas.

(En otro orden de apropiación, *La Chinoise* de Jean-Luc Godard resulta una película francesa y bastante argentina donde los libros que aparecen en cámara están todos forrados de rojo, transformados en un largo texto cuyos cortes son difíciles de percibir.) La traducción desde lenguas tan lejanas, la conciencia de la imposibilidad de estas traducciones, entonces, genera un tipo de libertad y produce, autoriza, la creatividad en sus procedimientos más irónicos. La tradición argentina, con Sarmiento como gran padre fundador y traductor esquivo, conoce estos procedimientos. Alcanza con una cita que debe ser prolijamente dimensionada: "...como ustedes aquí y nosotros allá, traducimos".

Al mismo tiempo, otra aproximación a *Made in China*, me parece, podría ser la del quiebre en la continuidad, antes que solo la continuidad. Lo digo porque Falco genera una ruptura en esta sutil tradición de la reverencia china. Cada uno de los libros que cité suma, por afinidad pero también por contraste, a esta lectura. Si Laiseca es cronológico y prolijo en el armado de su universo chino, Falco, sin cuestionar esa cronología, propone al mismo tiempo más violencia. Su orden, ya se dijo, incluye elementos que presionan el verosímil hasta reventarlo. Donde Laiseca hace un ligero pase de magia y crea la duda —¿es chino?

¿puede ser chino?—, Falco señala, remarca y compone una lírica de princesas que miran televisión. Si en *Señores chinos*, Sergio Pángaro opta por la sutil elegancia de la sustracción, Falco recurre a la hipérbole, a la carne, a la materialidad escatológica. La suya es una China ligera y veloz pero también monstruosa. En algún momento la apuesta puede ser onírica, pero siempre incluye a Pantagruel. Más allá, en ese punto donde “lo chino” debería ser sutil, la poesía de *Made in China* es solidaria con el exceso y el pliegue, redoblando así la apuesta. Funcional al inventario rabelesiano, antes que cultora del epigrama, hace palidecer los “delirios” de César Aira y continúa de una manera visceral y eficiente los excesos de Raymond Roussel. En el desborde de esa tradición, ya de por sí desbordada, también habría una clave de lectura.

Termino citando cuatro fragmentos que, titulados “El cadáver de Mao” y ya sobre el final del libro, informan sobre la muerte del protagonista.

El cadáver de Mao es una pasa oscura expuesto al sol de la plaza comunal. Las mujeres le rinden veneración, una a una desfilan ante él.

La más joven de todas está seca y profana el cuerpo, hunde su mano en la bragueta. En lugar de amuleto y fertilidad halla un hueco oscuro corredor secreto hacia miles de años atrás, hacia mandarines que comieron y bebieron en cuencos de helechos antes de explotarse los pulmones con balas y dejar pólvora sobre los alvéolos resecos.

Por la fuerza las guardianas la sacan de allí.

Para que la monten y la ejecuten la echan a los toros, a rayo de sol pleno y ante la vista de todos, porque descubrió un secreto.

Que sean mujeres las que guarden el secreto y que sea una mujer la que lo vulnere, la unión directa pero bien resuelta entre Eros y Thánatos, que el castigo resulte bestial, hacen de este poema algo más que el principio del cierre del libro.

*Made in China* ofrece muchas y muy posibles lecturas. Pero hay una que quiero ubicar por sobre las demás. El psicoanálisis dice que al padre hay que amarlo, no respetarlo. Y esa mujer que mete la mano en el muerto y lo revuelve, esa mujer, “la más joven de todas”, también es *Made in China*, su *pathos* y su sistema. Son los poemas de Falco los que en lugar de “amuleto y fertilidad” encuentran una falta, un hiato, “un hueco oscuro corredor secreto hacia miles de años atrás”. Escrito desde la falta, la sobra y la tergiversación, entonces, doblando y desenvolviendo el exotismo a gusto, *Made in China*, por catálogo, exceso y saturación, llega a una verdad: todas las culturas nacionales son maleables, modificables, sus valores son sustituibles, incluso –o más aun– las milenarias. Falco escribe: “Sólo si las riega un tullido las plantas de té florecen dos veces al año”. En la base de la delicada cultura ancestral, alienta el trajín del deforme, y el barro es condición del paladar refinado. La tentación de leer *Made in China* como un libro que piensa “lo chino” es evidente. Sin embargo, como el tullido que riega la planta de té, en su monstruosidad sutil, funciona, desafiante, lo argentino.



# Sobre 76 de Félix Bruzzone

## 1.

Las víctimas fatales del terrorismo de Estado ejercido por la última dictadura argentina, conocidos como los “desaparecidos”, tocaron, en algún momento de fines del siglo XX y principios del siglo XXI, un punto de saturación antes discursiva que literaria. Si sobre el tema nunca se escribieron buenas novelas y mucho menos se hicieron buenas películas, eso no impidió que desde varios ángulos y enfoques se abordara, una y otra vez, esa historia trágica y siniestra. El motor editorial español, por poner un ejemplo, sigue comprando ese tipo de narrativa de la culpa colectiva y la tortura, un poco por desinformación, un poco por morbo, un poco por genuino interés. El 2008 no parecía traer variantes a esta zona de la producción intelectual argentina. Sin

embargo, la publicación del libro de relatos 76 de Félix Bruzzone por Editorial Tamarisco, produjo un cambio en ese paisaje, por lo general monótono, aburrido, moralista y previsible.

¿Resulta un error resaltar la condición de hijo de desaparecidos del autor para darle entidad a la obra? Creo que sí. Para empezar, ninguna solapa ni contratapa debería usar este dato para promocionar nada. La obra debería ser leída, en una primera instancia, desprendida de su autor, como una entidad autónoma. Y no hay mucho más para decir sobre esto. Discutirlo implicaría volver sobre enunciados básicos y ya aceptados. Por otra parte, resaltar que Bruzzone tiene a su padre y madre desaparecidos, transforma 76 en documento de una larga cadena que incluye el *Nunca más*, *La voluntad* de Caparrós y Anguita, *Manuscrito de un desaparecido en la Esma* de Jorge Caffatti, y las narraciones de Miguel Bonasso, entre otros materiales de muy variada forma y procedencia. Una lectura desde la serie literaria, olvidando dentro de lo posible la condición de “hijo” del autor, descubre una obra, creo, más excepcional.

## 2.

76 abre con un relato malo. Se trata de un texto poco feliz, costumbrista en el mal sentido, sin sorpresas. La técnica con la que se compone es desmañada y blanda. “En una casa en la playa” cuenta una historia, simple, estirada, banal. El narrador está de vacaciones en la costa argentina y, bajo la tutela indiferente de dos amigos mayores, con los que comparte la casa del título, se inicia en la masturbación y el chantaje. Ellos le hacen comprar una revista para adultos, lo amenazan y, una vez que la compra y la entrega, se la niegan; mientras tanto son conscientes de que los sobrevuela la mirada coercitiva de los

mayores, largo etcétera. La historia se escribió, seguramente mejor tematizada, en otra parte de la literatura universal, latinoamericana o argentina.

Sin embargo, en esta apertura es posible encontrar algunas marcas que luego se desarrollarán a lo largo del libro. No me interesa tanto la ausencia de padres –los mayores son, y lo van a ser en todos los cuentos, abuelas o tías– como las relaciones de parentesco. Examinando estas relaciones, un crítico canónico empezaría por hacer un análisis de la novela familiar del neurótico cortada por la política. (En otro relato, titulado “El orden de todas las cosas”, por ejemplo, el narrador es rebautizado con el sobrenombre “Primo”, lo cual implica un movimiento en paralelo que lo desmarca de su condición de “hijo” de padres desaparecidos.) En este caso, sin desestimar esa línea de lectura, voy a privilegiar otras posibles derivaciones. De hecho, creo que lo más importante de “En una casa en la playa” pasa por una zona diferente del relato.

En un momento, la revista queda a la intemperie, se moja y el narrador la describe así:

La tapa se borró casi toda. De la morocha quedan sólo los ojos, el pelo y parte de una teta. El pelo ya no está revuelto sino que parece lavado y lacio, como el de mamá en las fotos que hay en casa. Adentro hay muchas hojas arruinadas: fotos con chorreaduras de tinta, partes pegadas, pedazos de cuerpos desnudos sin cara, sin piernas.

La clave de este párrafo, que en definitiva salva al relato de la intrascendencia, es una analogía osada, inédita, una relación precisa entre significantes hasta ese momento separados. La madre del narrador, ausente, reaparece desdibujada en las formas de una revista erótica, objeto de deseo cortado, arruinado por la humedad y la intemperie. Por ese mismo deterioro, excitarse sexualmente con esas imágenes, que, en definitiva, no están ahí, es difícil. Lo que se puede hacer es recrear la historia

de otra manera. De ahí que Nahuel, uno de los pibes mayores, se ocupe de narrar a continuación una situación de cine *soft*-porno.

Es la primera vez en el libro que la libido aparece al mismo tiempo que el recuerdo de la madre ausente. No va a ser la única. También es la primera de una larga serie de narraciones “inventadas” que ocupan el lugar de esa narración ausente, que falta como una pieza en el rompecabezas del relato identitario. Bruzzone es siempre sutil en estos dos movimientos. Pero resulta posible ver ahí un gesto, una marca difícil, dura. Primero, la pubertad, el despertar sexual ligado al principio de una pregunta por la identidad que se encuentra trunca. Segundo, hay posibilidades de narrar lo que se ignora, aquello que no se sabe. O mejor, aquello que no se sabe *debe* ser narrado, sin importar que lo narrado sea verosímil, ajustado o ridículo.

“Unimog”, el segundo cuento del libro, pone en tensión fuerzas más complejas. Mota, el protagonista, tiene una distribuidora de productos de limpieza. Cuando el Estado le paga la indemnización por la desaparición de sus padres, la disyuntiva que se le presenta es terminar su casa o comprar un camión nuevo para ampliar el negocio. Finalmente opta por comprar el camión y encuentra un Unimog en un galpón de Ramos Mejía. Mientras el vendedor le describe el vehículo, Mota piensa en su padre, que militaba en “Los Decididos de Córdoba”, un grupo del ERP con el que participó de la toma del Comando 141 de Comunicaciones del Ejército. Luego, con el Unimog ya en su poder, Mota decide hacer un viaje pendiente.

En la adolescencia, cuando empezó a investigar todo aquello, Mota había encontrado con quién hablar y con quién no hablar. Había conocido a gente amable, a nostálgicos, a fabuladores; y si bien muchos le habían sugerido que viajara a Córdoba, que conociera dónde había estado su padre, que exigiera que le dejaran ver los supuestos lugares en los que lo habían tenido secuestrado, él nunca lo había hecho y siempre se prometía hacerlo.

La diferencia entre “con quién hablar” y “con quién no hablar” se vuelve vital en el recorrido de los protagonistas del libro. En “Unimogs”, el vendedor de autos aparece como el personaje por antonomasia con quien no hay que hablar, y desde luego, si se habla, no creerle. Pero subiendo un escalón en la taxonomía aparece otro personaje. En un bar de la ruta, Mota se cruza con un exmilitar retirado y gordo que le cuenta “anécdotas con Unimogs”, casi repitiendo las palabras del vendedor de autos. Para él, los Unimogs son indestructibles, “una locura, un milagro de la ingeniería”. Tanto el vendedor como el gordo parecen decir la verdad. Y también le prometen ayuda. Pero ambos resultan sospechosos. Sus palabras suenan exteriores a la realidad de Mota. La línea que le bajan pretende interpelarlo, sumarlo, identificarlo, pero en realidad lo deja afuera, lo descoloca, lo excluye y excluye sus deseos.

En el viaje, el camión falla. “Al principio Mota aceleraba y el camión respondía” escribe Bruzzone. Pero Mota sabe que el vehículo va a fallar y finalmente falla. Está bien, tendría que funcionar, pero no anda: “Nada roto, ningún desajuste visible: todo, hasta donde él entendía estaba bien. Sin embargo, cuando quiso volver a poner el camión en marcha se escuchó un largo chirrido de bisagra oxidada y algunos golpes como de puerta golpeada por el viento”. Hay aquí algo muy similar al discurso del vendedor y del gordo: está todo bien pero no, no está todo bien. El motor no arranca, las palabras no comunican. Cuando el narrador reflexiona sobre el camión comprende que es opaco y entonces ironiza: “...ver todo lo que pasa ahí dentro, lo que pasó, lo que va a pasar”. A esta altura del relato ya comprendimos que el Unimog es un reflejo del fantasma del padre. Ahora bien, ¿qué relación va mantener Mota con ese reflejo? De ninguna manera se trata de una relación que implique nostalgia o que pueda ser resuelta en equivalencias y analogías fáciles.

Cuando el camión se queda en el medio de la ruta, aparece el exmilitar gordo y le ofrece ayuda. Ahí se produce un corte. Mota cambia, rechazando esa ayuda. El diálogo del rechazo es nuclear en ese cambio:

- No, váyase, no lo necesito, váyase.
- Malparido —dijo el gordo por lo bajo.
- ¿Cómo?
- Eso, eso, malparido.

Hago dos señalamientos obvios. Primero, el “no lo necesito”. Segundo, el “malparido”. O sea, parido con error o por error. En cuatro frases, Bruzzone hace funcionar las ideas de necesidad y prescindencia en sintonía con los conceptos de error e insulto. Indignado al no poder hacer frente a la situación, Mota ataca al gordo. “Había quedado frente al gordo y ahora lo golpeaba con los puños cerrados, golpes desordenados sobre el cuerpo blando, inmenso”. Así, el otro se vuelve lo blando y lo grande, algo que no se puede dañar. Finalmente, cuando se va, Mota decide quemar el Unimog. Sin embargo, los reflejos del fantasma no se dejan destruir. Empieza a llover y la tormenta empuja a Mota a refugiarse en el interior del camión. Pero no en cualquier parte, sino en la parte de atrás.

Durante esa catarsis el protagonista del relato comprende o confirma que no debe dejarse hablar: “¿Qué iba a decir Vicky? Nada, ella no podía decir nada porque sobre todo eso nadie podía decir nada”. Nadie puede hablar. Ni siquiera Vicky que es el termómetro, la medida, ya que de todos los que lo hablan, de todos los que dicen, ella representa las palabras positivas. No está, de hecho, en la misma serie que el vendedor o el gordo. Su prédica es afirmativa. Es la primera en mirar el Unimog con desconfianza y contraponerlo a la casa. La casa, metáfora obvia, es el lugar a donde vuelve Mota, sustrayéndose a esa deuda imprecisa que representa y es el Unimog.

La casa incompleta, entonces, como un lugar positivo, como refugio, recorre todo el cuento. Durante el viaje, cuando está de buen ánimo, Mota le dedica una reflexión a su padre: “Y con esta convicción volvió a la ruta, a la aventura, a la imagen de su padre, ahora frente a él, como un gran frasco de dulce casero o mejor: casas llenas de dulce”. La casa, lo casero, lo dulce, van a volver a aparecer en el libro.

Ahora bien, si a esta altura sería predecible que Mota abandonara el vehículo en la ruta, y de hecho lo hace, sobre el final del cuento no logra todavía desengancharse del Unimog y le dice a Vicky que va a mandar a alguien a buscarlo para luego venderlo. En la casa, con su mujer, Mota se relaja, pero es evidente que la negociación con el fantasma va a continuar al mismo tiempo que se ve atemperada. Se trata, entonces, de algo que no es posible cerrar, sino que, con esfuerzo, puede relativizarse.

“Unimog” es un buen cuento que se debería haber escrito hace años, incluso décadas. Pero no se escribió y esto nos confirma, primero, un proceso que no había madurado, pero también, por supuesto, el talento de Bruzzone. Leo “Unimog”, entonces, como un relato potente, de estructura sintética y sólida. Al mismo tiempo, los tres relatos que siguen, “Otras fotos de mamá”, “Lo que cabe en un vaso de papel” y “El orden de todas las cosas”, aparecen como una meseta.

### 3.

Si “En una casa en la playa” la foto que debe erotizar está borrada –se la reconstruye oralmente y en el momento, de alguna forma se la improvisa–, el motor que impulsa “Otras fotos de mamá” es la promesa de esas “otras fotos”. Y a diferencia de Mota, este narrador no tiene mujer ni casa a la que volver, vive con amigos y su único consuelo es emborracharse.

El relato comienza cuando conoce a Roberto, un exnovio de su madre, militante del PC, que había logrado escapar del país “justo antes de que ella desapareciera”. La cercanía a la madre, ese “justo antes”, como ya se sospecha a esta altura del libro, no implica cercanía con el hijo. Roberto, como el vendedor de autos, como el gordo, habla. Le muestra al protagonista dos fotos que él no conocía de su madre y le promete más. Con indiferencia, el narrador apunta: “Durante el almuerzo Roberto habló de su exilio. Supongo que le gusta contar esas historias”. Aunque Bruzzone no lo presenta directamente así, es fácil imaginar a Roberto como uno de esos nostálgicos tristes, que vuelven de México DF o de París, y cuyo único capital simbólico está en el pasado, con una juventud trunca que ya se fue. Roberto “habló de Roma, de una novia italiana y del hijo que tuvieron juntos, que ahora vive en Turín y cada vez que viaja le envía postales desde lugares insólitos”. Cecilia, la actual mujer de Roberto, por el contrario, no dice “casi nada”. El narrador agrega, con asordinada picardía, que se conocieron “en un corso”.

Cuando el almuerzo termina, está por empezar a llover y Cecilia tiene una clase de pintura y algunos mandados pendientes. El narrador se ofrece a llevarla en auto y mientras viajan a través de la tormenta, piensa que “el encuentro con Roberto había generado más cosas para él que para mí”. El recorrido se demora, hay un par de idas y venidas, y el protagonista compra, haciéndole un favor, los tapones que Cecilia necesita para los botines de rugby de sus hijos. Finalmente ella termina su clase de pintura y pasa por la casa del él. ¿Es posible leer una ligera tensión erótica entre ellos? ¿Una tensión erótica que no se exhibe y que es mínima? Cuando se van a despedir, la que habla es Cecilia. Y si en otro cuento, de otro autor, podría haberse despachado con una serie de confesiones apabullantes, eso no sucede: “Por un momento yo



había llegado a pensar que ella podría revelarme algo fuerte, algo como que Roberto era mi padre o que él había tenido algo que ver con la muerte de mamá.”

Pero no: ella, como él, están afuera. Y ese afuera genera una rara solidaridad, una empatía sutil con la que ellos no saben qué hacer. “Siempre que un desconocido me habla de mamá, espero este tipo de historias” dice el narrador, pero la historia no está, y otra vez aparece el invento, la narración libre. Alguien que contó, alguien que dijo. Finalmente, ella se va. El encuentro de esos dos amantes frustrados y desencajados, un poco extraños a sí mismos, como los personajes de una película minimalista, coinciden en el silencio. Ella no puede arengarlo, discursarlo, hablarlo, entonces él la acepta, pero no la posee.

El desenlace del cuento es excelente. El narrador va a comprar vino a un supermercado, se demora, y en ese demorarse termina emborrachándose con el chino que regentea el local. Se entienden por señas, sin palabras. Las señas, el escalón más bajo en la comunicación, forman la coda de la historia. Esa otra fraternidad espontánea es dura, incluso puede parecer sórdida, pero tiene un final feliz:

Entonces fue hasta el fondo del supermercado y volvió con una silla. Me senté, él bajó las persianas y también se sentó y pronto tomamos el resto de la botella. Después tomamos la otra y cuando la terminamos él, siempre sonriente, trajo cuatro o cinco más. Supongo que en algún momento me quedé dormido, que vomité, que me sentí bien y que me sentí mal, que lloré; y creo que cuando me fui —empezaba a amanecer y del temporal quedaba sólo una lluvia suave— el chino, sentado en el suelo, apoyado contra una de las góndolas, aún sonreía.

Arrobamiento en el lugar de paso, comunicación y comunión sin habla, refugio para dejar atrás la tormenta: acotado, el final feliz no depende, entonces, de las “otras fotos de mamá” que nunca aparecen, si no de la posibilidad de pasar una noche al resguardo

tanto de la proliferación de discursos moralizantes como de la intemperie.

Pero no todos los personajes de Bruzzone son tan castos. “Lo que cabe en un vaso de papel” anuncia el ciclo de “las mujeres”. Las diferentes etapas de este ciclo tienen casi siempre una dinámica similar que se podría describir como “hijo de padres desaparecidos y carácter desprendido se acerca a la militancia de HIJOS por el amor –o los favores sexuales– de una chica”. Por lo general, se trata de una chica que reproduce un equívoco muy puntual: ella entiende, sin matices, que el sentido de la vida de él se genera a partir de la desaparición de sus padres. Pero él es reacio a ese encasillamiento. El tejido de las tensiones que genera esa situación compone el relato.

Una vez más, en este cuento también el que habla, daña. Cómodo con ese hablar, el que lleva adelante la prédica, que pasa por utilitaria, descompone e impide la comunicación. En el principio de “Lo que cabe en un vaso de papel”, el narrador acompaña a su entusiasta compañera de estudios a una entrevista con una docente universitaria. El contrapunto es sencillo pero está bien construido. Mientras una lo ilusiona, la otra lo desilusiona:

Ya en la oficina, la mujer que habíamos ido a ver habló de las mismas cosas que había hablado Bárbara. Tenía unos cincuenta años y se la veía muy cómoda en su escritorio lleno de papeles. Y mientras hablaba las pequeñas ilusiones que me habían provocado las palabras de Bárbara empezaron a caer, una por una: pájaros suicidas en un mediodía lento, lleno de sol.

La potencia y precisión de la última frase instala otra vez una simetría que es fácil de recortar. La burócrata académica funciona igual que el vendedor de autos y el contador de anécdotas que se pone agresivo. Hay un cerco de ideas y de conceptos, pero sobre todo de palabras. Si hablar implica accionar, uno de los mayores aciertos del libro señala de qué

manera las políticas –y el poder– se reproducen a través de los discursos.

Por su parte, el habla de Bárbara, que es positiva (“Bárbara siempre hablaba mucho, contaba cosas de todo tipo y a mí me gustaba escuchar todas esas cosas en silencio”), enseguida se transforma en un habla coercitiva, que daña, que pesa, que se hace irremontable: “(...) hablar con ella empezaba a parecerme algo pesado, como si sobre ella girara una nube de mercurio o plomo que se había evaporado, condensado, y que nunca terminaba de caer”.

Por su parte, “El orden de todas las cosas” comienza con un hallazgo.

No hace mucho encontré una agenda de hace años, y como no tenía nada que hacer empecé a revisarla. Algunas páginas estaban un poco borrosas –supongo que por la humedad– y en otras podían leer muy bien los nombres, los teléfonos y hasta direcciones de gente a la que ya no veo más.

Otra vez aparece lo borroso, lo incompleto, lo desfigurado, lo indefinido, la humedad confundiendo los límites. La agenda, como el Unimog, resulta en este relato un objeto descentrado, a la vez productivo e improductivo para conectarse con el pasado. Si el camión militar pudo haber sido usado para la guerra y para la guerrilla –y siendo funcional a ambos bandos se constituye como una herramienta cuyo secuestro lo pone en contra de su poseedor original–, la agenda cumple, en tanto que símbolo, un lugar similar: sirve para encontrar, para no perder contacto con determinada gente, y puede ser secuestrada y usada para destruir a sus antiguos beneficiarios. La tradición oral argentina reproduce a menudo la “anécdota de la agenda” y cómo eran capturadas y reutilizadas por los grupos de tareas. Así, tanto el camión de “Unimog” como la agenda de “El orden de todas las cosas” son objetos sospechosos, ambiguos, funcionan mal o no funcionan, y

aparecen cargados de reflejos opacos. Los títulos de ambos cuentos los señalan, uno directamente, el otro con una referencia, a “el orden”.

La pregunta que se hace Bruzzone, entonces, marca una instancia cronológica. ¿Cómo son esos objetos después de que pasó la situación que los tiñó de sentido? ¿Hay que escrutarlos, evitarlos, destruirlos, abandonarlos? ¿Es posible anularlos? El camión, que no puede ser reincorporado a la vida civil, se rebela. La agenda que no sirve para ubicar a nadie, al mismo tiempo, genera recuerdos y nuevos-viejos diálogos. Ambos son objetos de deseo, pero no cumplen ninguna de sus funciones, más bien lo contrario, parecen tener vida propia, decidir por sí mismos, se vuelven puntos ciegos con líneas de fuga inesperadas. Fundamentalmente, no se los puede poseer, pero tampoco se los puede dejar atrás del todo, ni se los puede enterrar.

La trama de “El orden de todas las cosas” es simple. El narrador, Primo, reparte su tiempo entre una panadería, andar en bicicleta por Buenos Aires y su tía Rita. Un verano, ante el hallazgo de una agenda vieja, retoma de manera laxa la investigación sobre sus padres desaparecidos. Después de llamar a un antropólogo forense, vuelve a conversar el tema con su tía y juntos viajan a Moreno. Por detalles y un aire de *déjà vu* constante, el narrador sugiere que todo eso ya lo hizo y lo olvidó y ahora lo vuelve a hacer en una especie de bucle temporal o lazo recursivo del cual no puede o no se decide a salir. La narración se presiona, entonces, cuando reaparece en la memoria una mujer que vive en Bahía Blanca, antigua compañera de cautiverio de su madre. La mujer, a la que se describe como “enferma”, le había dicho, en su momento, que encontrarse iba a ser “de lo más importante que [él] podía hacer”. Una vez más, hay promesas de fotos. Pero previsiblemente el encuentro no se concreta y la investigación en Moreno redundará en una serie de devaneos varios sin resultado. La tía Rita está descrita como

esas mujeres queribles, sensibles, maternales, un tanto fronterizas o alucinadas, que pueden llegar a irritar, pero no a despertar ira. Luego, no se trata de personaje desencajado pero sí fuertemente onírico. De entre todas sus intervenciones en el cuento, me interesa particularmente la de las “tortugas videntes”.

Antes de que me fuera, dijo que había ido a Bahía Blanca porque una amiga de una amiga de ella tenía unas tortugas que podían comunicarse con las personas, tortugas ancestrales que aquella mujer usaba para entablar contacto con el pasado, con el futuro –porque el pasado, el presente y el futuro, para Rita, forman parte de un espacio que algunos individuos pueden comprender en un mismo momento, como visto desde arriba– y con los seres extraterrestres que desde siempre habían sido una especie de custodios de la vida en la Tierra.

Aquí se juega algo del orden de las visiones, algo del rol del espiritista, del que puede “hablar con los muertos”, una promesa de reencuentro a la distancia, aunque esa distancia implique la muerte. A lo largo de 76, entonces, siempre hay alguien que dice que puede hablar de los padres y que finalmente no puede. La conocida construcción “una amiga de una amiga” destila duda y desconfianza. En Bahía Blanca la mujer enferma pertenece al mismo grupo que el Roberto de “Otras fotos de mamá” antes que al grupo diferente del vendedor de autos de “Unimog”. Su presencia es tácita, pero su voz es contundente.

El párrafo de las tortugas, entonces, se entiende como un comentario irónico a la posibilidad de que alguien tenga algo – un dato, un recuerdo, una foto– realmente interesante en Bahía Blanca. Pero, al mismo tiempo, también hay una no tan velada crítica a la omnipresencia de los sobrevivientes. Corro el peligro de ser explícito y abollar el arte sutil de Bruzzone. Pero ese “ver desde arriba”, ese “ancestrales”, esa idea de animales centenarios que están conectados con el pasado y se mueven de forma lenta, en tanto que descripción, pueden ser aplicadas a lo

que quedó de los militantes políticos después de la dictadura. Insisto, no es mi intención forzar una interpretación, pero al leer y releer el fragmento no puedo dejar de pensar que está operando muy por afuera de la arbitrariedad. La enunciación de una arbitrariedad muchas veces implica sentido en una instancia posterior. Lo arbitrario puede ser un gesto, un desplante, una queja. Y no es tan difícil ver la queja de Bruzzone ahí, en ese párrafo. Una queja, si se quiere, por la ironía. Los sobrevivientes se postulan a sí mismos como poseedores y custodios de un saber dañado, incluso enfermo –otra vez, información, fotos, recuerdos, directivas políticas– pero en sus palabras aparece el poder de coartar la singularidad del que los escucha. De allí la renuencia de Primo, sus olvidos, su recursividad. ¿Quiero saber o no? ¿Cómo responder al compulsivo llamado de las Madres de Plaza de Mayo: “Si tenés dudas sobre tu identidad y creés que sos hija/o de desaparecidos, comunicate”? ¿Quién no tiene dudas sobre su identidad cuando es joven? La identidad también se construye con decisiones y olvidos.

#### 4.

Llegado a este punto, 76 sufre un duro bajón con “Susana está en Uruguay”, lejos el peor cuento del libro. Redundante, lleno de tics y detalles aburridos o intrascendentes, “Susana está en Uruguay” se podría haber escrito a fines de los 80 o a principios de los 90 y habría sido igual de aburrido como es ahora. Mientras “En una casa en la playa” es la voz del chico la que habla, en “Susana está en Uruguay” lo que escuchamos es el largo diálogo de las tutoras, abuelas o tías. Los chicos se pelean a orillas del mar, las mujeres se emborrachan de noche. Y Susana no está en Uruguay, sino que fue secuestrada por un grupo de tareas. La negación de su madre, anticipada en el

título, debería generar... ¿Tristeza? ¿Piedad? ¿Lástima? El tema de la negación como recurso de supervivencia –en relación o no a la política– puede trabajarse mejor o de otra manera, con historias más jugadas, patéticas y eficientes. La mejor parte del relato, sin duda, se da cuando se ejemplifican los equívocos racistas de las dos mujeres. No encuentro, más allá de esto, grandes hilos de análisis. Aunque hay un párrafo que llama la atención. Si se quiere, el cuento vale en función de esta respuesta.

Peronistas no eran, ni locos. Pero en el setenta y tres votaron a Perón, eh, eso sí. Lo que pasa es que Susana siempre quiso ser más que los otros, más radical, ¿me entendés? Sus hermanos eran peronistas y ella no, ella tenía que ser algo más, ¿viste?, y les lavaba la cabeza y bueno, ahora andá a saber. Desde que llamó ese tal Elsio, Elvio, qué sé yo, nunca supimos nada más. Pero para mí que están en Uruguay, dicen que allá está lleno de exiliados.

El párrafo parece responder a la manera en que se formaban las filiaciones políticas en la década del 60 y 70. Susana, superyoica, hija mujer entre varones, después de votar a Perón, se empuja a trascender el movimiento nacional para formar parte del universal Ejército Revolucionario del Pueblo. El párrafo también da cuenta del poder de seducción de Susana y el plural habla de una tracción exitosa de su parte sobre sus hermanos hacia el marxismo revolucionario. Sin embargo, el mayor aporte de esta simplificación brutal pero atendible es afirmar que si los hijos de los desaparecidos no pueden ver con precisión los contornos de sus padres, comparten esa imposibilidad con sus abuelos.

“Fumar abajo del agua” es el primer cierre del libro y una introducción a “2073”, el último cuento. Ambos textos hacen un uso de la arbitrariedad que, de alguna manera, destruye o al menos presiona con fuerza el ambiente a “relato del Río de Plata” que manda o acomoda las voces de los otros cuentos. En

ellos, la tradición se reelabora de forma más violenta, más precisa, tanto en la forma como en el contenido.

Para empezar, la técnica narrativa de “Fumar abajo del agua”, potente, resulta más sintética que las usadas hasta ese momento. Por ejemplo, hay una evidente aceleración de las descripciones. Mientras el narrador reconstruye su vida, las acciones se suceden y el costumbrismo se desfigura.

Con aires de biografía rápida, el relato abarca el nacimiento del narrador, su escolaridad, sus amigos, sus aspiraciones artísticas, sus relaciones de pareja, y termina cuando, feliz con su familia y su bien retribuido trabajo, se compra un velero y planea dar la vuelta al mundo. Insisto con la síntesis. Si al principio del libro la entrada en la sexualidad se demora a lo largo de todo un cuento, aquí la educación sentimental del protagonista ocupa apenas dos frases que comunican mucho más que páginas enteras: “Una vez, una de sus hermanas me dio un beso y me enamoré. Pero se me pasó: ella le daba besos a cualquiera”.

El final, con un invento ridículo pero exitoso —en la tradición de la rosa de cobre y las medias de goma de Arlt o los guantes mágicos de Rejtman—, el relato termina de descomponer la parsimonia del libro. El hecho de que los cigarrillos para fumar abajo del agua sean un éxito puede ser tomado como un ataque a la narración del “fracaso cantado”. ¿A quién le habla Bruzzone si no es así? La sombra ominosa de la dictadura, parece decir, no condiciona necesariamente el futuro de un hijo de desaparecidos. Por el contrario, luego de una disoluta y divertida vida al límite, de la que no quedan exentos las drogas, la música y el sexo, el narrador alcanza una plenitud rara y atractiva. El guiño de la última frase a “los jóvenes de mi generación” no puede ser casual.



Más allá de la trama, hay un momento del relato que expresa algo latente y entra en diálogo con el resto del libro.

Una tarde, por fin, visité la sede de HIJOS de la calle Venezuela, donde me interioricé de lo que hacían y, aunque ninguna de las actividades me interesaba demasiado, me quedé. En realidad, lo que más me interesaba era Gaby. Ella no era hija de desaparecidos, estaba ahí porque le gustaba ayudar. Además, era una experta fumadora de marihuana, algo que yo no conocía muy bien y sobre lo cual ella llegó a enseñármelo todo.

La relación, como ya dijimos, resulta inédita en la literatura argentina: lo que realmente motiva al narrador a acercarse a la agrupación HIJOS es una chica. Bruzzone es recurrente al señalar la atracción física, el idealismo improductivo y las drogas. Esta vez, sin embargo, la contrapartida militante del narrador, en el que conviven una ligera indiferencia, lucidez y distancia, ilustra con precisión el equívoco.

Era absurdo, pero Gaby, que no tenía padres desaparecidos, era capaz de cualquier cosa por hacer que yo participara cada vez más. Pero no sé si la militancia en HIJOS era para mí, supongo que no. Además, por esa época escuché algo de las indemnizaciones que iba a dar el gobierno. Yo no estaba seguro de empezar con los trámites, pero en cuanto lo hice, Gaby, que no estaba de acuerdo con todo eso, me dejó. Mala suerte, pensé, a mí lo que ella llamaba “migajas” podía servirme.

El relato social de los desaparecidos es tan potente que Gaby encuentra ahí el sentido que no encuentra el narrador. Una pregunta simple, pero para nada menor sería: ¿por qué tilda de absurdo su comportamiento? La respuesta, no tan simple, entiendo, comienza a construirse alrededor del “fuimos todos” alfonsinista. Copio a modo de recordatorio, una cita ya clásica de Ricardo Piglia, incluida en “Los relatos sociales”, una entrevista de *Crítica y ficción*. Sirve de síntesis, contrapeso y contexto teórico a “Fumar bajo el agua”:

En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato “médico”: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia. Este era el núcleo del relato: país desahuciado y un equipo de médicos dispuestos a todo para salvarle la vida. En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror.

Con la transición de Bignone a Alfonsín cambia ese relato. Ahí se cambia de género. Empieza a funcionar la novela psicológica, en el sentido fuerte del término. La sociedad tenía que hacerse un examen de conciencia. Se generaliza la técnica del monólogo interior. Se construye una suerte de autobiografía gótica en la que el centro era la culpa; las tendencias despóticas del hombre argentino; el enano fascista, el autoritarismo subjetivo. La discusión política se internaliza. Cada uno debía elaborar su relato autobiográfico para ver qué relaciones personales mantenía con el Estado autoritario y terrorista. Difícil encontrar una falacia mejor armada: se empezó por democratizar las responsabilidades. Resulta que no eran los sectores que tradicionalmente impulsan los golpes de Estado y sostienen el poder militar los responsables de la situación, sino ¡todo el pueblo argentino! Primero lo operan y después le exigen el remordimiento obligatorio.

Gaby hace precisamente lo que le manda el Estado alfonsinista. Elabora su relato autobiográfico para ver qué relaciones personales mantiene con el Estado autoritario y terrorista, y se mimetiza con la figura del hijo de desaparecido. Dada a elegir, como es muy joven para ser “cómplice culposo”, “parte activa” o “víctima directa”, opta por ser “hija de víctima”. La elección, por supuesto, es mucho más simple y diletante —está avalada por el discurso del Estado— que retomar el marxismo, el peronismo revolucionario o la guerrilla, aunque sea artificial hasta el ridículo. Así, el sentido según el cual se rige Gaby es fácil, rápido, instantáneo y sobre todo irrefutable en una conversación

en la calle. Es el sentido y la autoridad que da la muerte –y esta vez también el Estado–, tan diferente al largo y tedioso sentido que da la historia macerada en los incordios de la intimidad, lo social y la política. El personaje de Gaby, su búsqueda epidérmica y su torpe idealismo fueron protagonistas fundamentales de la década del 90, cuando la juventud era hablada impenetrablemente por la eficiente despolitización de la historia irradiada desde el *Nunca Más*.

## 5.

Si “En una casa en la playa” funciona como un prólogo innecesario y pobre, “2073” es un epílogo potente y salvaje. El libro termina arriba, con fuerza, en el futuro. Las líneas de continuidad entre este y los otros cuentos, tanto en temas como personajes y situaciones, son el viaje a Córdoba, la toma del Batallón del ejército, el padre militante, el Unimog, los cigarrillos impermeables. Sin embargo, mucho más fácil es reconocer un corte tajante en cuanto a estilo y género. “2073” es un cuento de ciencia ficción oniroide, una mini-Matrix vernácula que se cruza, casi tropieza, con el temario general del libro. Mucho más complejo que los lugares más complejos de los otros cuentos, en “2073” se mezcla el pasado de los narradores de 76, los padres desaparecidos y las hilachas de la historia personal ajada con un futuro distópico, máquinas de realidad virtual, motos acuáticas y cierto irracionalismo aturdido que se venía anticipando y recién acá se despliega con toda su fuerza. Así, Bruzzone evoluciona del costado más lúcido pero siempre arcaico de Abelardo Castillo hasta un Mario Levrero sin lastres. Con ese cambio de género y ese salto al futuro, es como si el libro opinara sobre sí mismo. ¿Bruzzone tiene en estos cuentos su Unimog privado que debe ser dejado atrás, o, si eso es imposible, al menos relativizado?

El Mota de “Unimog” vuelve en parte redimido y en parte alucinado con “2073”. El relato plantea un desfase temporal, sí, pero en un momento el lector comprende que los números no cierran. Pasan cien años y el protagonista sigue siendo un “hijo” que tiene pendiente su viaje a Córdoba. Esto puede ser una ironía, pero también una queja por hipérbole. O ambas cosas.

A veces me pregunto si todo esto de ser siempre jóvenes, si la promesa de que nadie va a morir –si la causa no es violenta- hasta que pasen las lluvias, hasta que todo vuelva a ser como antes, no se va a convertir en lo que la esperanza de un futuro sin desigualdades era para gente como papá.

¿Cómo interpretar esta eterna juventud “hasta que pasen las lluvias”? Por un lado, Bruzzone ironiza sobre la juventud de sus padres. Ellos quisieron ser jóvenes eternos y fueron pseudo-mártires de la guerrilla, pulidos para el bronce democrático por los Derechos Humanos. Pero también se queja del siniestro lugar en el que los pone la historia: eternos hijos que no pueden superar su condición de tales, que no pueden crecer, que, cosificados, detenidos en una subjetividad de hijos, solamente pueden esperar a que el clima cambie.

“2073” implica una inflexión que, si bien no se da en solitario ni es del todo excepcional, sí plantea una nueva forma de enfrentar las hilachas de la última dictadura argentina. En un párrafo clave, no ya del cuento sino del libro, la heredera futura de la Vicky de “Unimog” hace una advertencia.

La última vez que vine a Villa Mercedes Lucra me dijo cuidado, que ese Miguel no te salga con una de sus historias, lo de tomar ese Batallón o lo que sea, eso fue como hace cien años, no se puede vivir en el pasado para siempre.

En el final del cuento –y del libro– el narrador se termina fundiendo con el padre en un *trip* onírico-tecno y eso vuelve a

recrear un ambiente de ambigüedad. La apuesta al futuro, entonces, es torpe y sin triunfalismo. Lo que hay es incertidumbre y desafío. Pero también hay vitalidad. No se equivoca Nicolás Mavrakis cuando en su perceptivo comentario sobre el libro (“Para leer 76 de Félix Bruzzone” en el blog *Hablando del asunto*, julio del 2008, bajo el seudónimo del Gordo Gostanian) cita ese concepto:

El *ritornello* de una memoria escrita por los ausentes, estimado profesor, es una reparación y una meta a la vez. La interrogante, en todo caso, pertenece al impulso vital que exige el futuro. 76 es entonces, estimado profesor, a pesar de las apariencias, casi una literatura vitalista. Ansia de vitalismo que puede centrarse en una pregunta que recorre todas sus páginas: ¿cómo llenar el vacío de la memoria para continuar?

En un recodo importante de “2073”, dos amigos auto-destructivos del narrador, que significativamente se encierran en la realidad virtual durante diez años, terminan enunciando una máxima: “El futuro es una especie de gran helecho carnívoro que arrasa con todo lo que encuentra”. Pero este diagnóstico realista, desastroso, violento, inestable, puede ser entendido como positivo frente a la cosificación y la supresión de la singularidad vía los secretos discursos políticos de la culpa.

## 6.

“Sueño con medusas” es un cuento que no está en 76, pero pertenece indefectiblemente a esa serie. Su lugar podría fijarse justo entre “Fumar Bajo el agua” y “2073”. El texto salió en la antología *Uno a uno* que Diego Grillo Trubba armó para Random House Mondadori sobre los años 90. En mi opinión, exhibe una

mejor factura técnica que muchos de los textos de 76. Incluso, arriesgo, condensa lo mejor del libro, si exceptuamos “2073”.

En “Sueño con medusas”, otra vez el narrador se acerca a HIJOS por una chica, antes que por convicciones personales. Sin embargo, el cuento aporta una innovación. La novia que se traviste ideológicamente no solo se lee a sí misma en la serie de “la muerte que da sentido a través de las víctimas de la dictadura”, sino que, en un acto de identificación extrema, lee también las desgracias familiares propias y privadas –ajenas a cualquier hecho político directo– dentro de esa serie. El padre de Romina huye a Miami después de perder su empresa por una quiebra y es el narrador el que dice: “Él, para ella, era como un desaparecido más, y no sé si habría que agregarlo a la lista”. La sintomática reacción de Romina –“Ella me dijo que me quería ayudar, que ayudarme era ayudarnos”– es, otra vez, el equívoco del sentido que recorre todo 76. Un momento clave del relato se da cuando el narrador descubre cuánto afecta ese mismo equívoco a Ludo, otra chica con la que mantiene una relación paralela. Con ironía inteligente, dice que Romina y Ludo deberían fundar agrupaciones con nombres como “NUERAS” o “SOBRINAS”.

Las fotos vuelven a aparecer cuando Ludo se hace una remera con la cara de su tía desaparecida. El gesto inaugura otra etapa de la dinámica irónica. A los desaparecidos y las drogas livianas –ambos generadores de tribus, lazos sociales y dotadores de sentido en la década del desquicio simbólico– se suman las prácticas y el gesto del *star system* del rock. De hecho, es un paso previsible. El rock, como las drogas y los desaparecidos, también es receptivo a esa pulsión de muerte indiscutible, banal y seria. En el mejor momento del cuento, el narrador señala que la tía de Ludo se parecía a Kurt Cobain. Enseguida Romina copia el gesto de estampar la foto y le hace al narrador una remera con las caras de sus padres. Para él, los de la remera parecen “el Dúo Pimpinela un poco más hippie, o

Sui Generis donde era fácil reconocer quién era el hombre y quién la mujer”. (Y el tema del género no es un detalle menor sino que puede ser leído, una vez más, en relación al borrado y erosión de los límites.)

La idolatría vía estampado de remeras es una actividad complicada donde se ponen en juego pasiones honestas, mercantilismo, ironía pop, necrofagia y diferentes grados de identificación y distancia. Entre otras muchas derivaciones, aquí el estampado puede ser entendido como una marca de obsesión dentro de la identificación errada y frívola con el otro. De hecho, el cuento insiste en que tanto Romina como Ludo están obsesionadas con los padres desaparecidos del narrador. Y si este no llega a ofenderse cuando le muestra la remera, duda. Luego, descubre el equívoco sin furia y se corre, se sustrae.

Ludo estaba ahí pero sus encantos no iban a hacerme perder la razón. Agarré la remera, mis cosas, y salí a la calle. Había refrescado. Tenía la remera en una mano y no sabía si ponérmela o no. Antes de tirarla pensé que podía llegar a abrigarme. Pero no. Tenía que tirarla. Tenía que dejarme de ver con Ludo.

Finalmente, un paso más allá que “Unimog”, el narrador descubre que no se puede borrar o superar totalmente el pasado. “Estas cosas nunca terminan, siempre siguen, hay que esperar y están ahí, como las verrugas, que siempre vuelven. Y si no vuelven, desconfiar, aparecerán de una forma o de otra”.

Así el monolítico discurso de los desaparecidos dictado, “hablado”, por un tercero surge en un párrafo simple pero clave, quizás el momento en que con más claridad aparece la línea dictada por el equívoco. La respuesta es la sustracción del narrador.

Yo había empezado a hablar de mi necesidad de irme de HIJOS, de ver las cosas de otra manera, esperando que ella pudiera entenderme. Pero durante todo el camino Romina se empecinaba en ponerse por

encima de mí, superior, ella mi salvadora y yo el idiota, el ciego que negaba trescientas veces la única verdad.

Como en “2073”, también en “Sueño con Medusas” hay un *trip* onírico donde todo se mezcla y vuelve a aparecer la paternidad. Finalmente, las medusas encierran una clave. En los sueños del protagonista aparecen, descriptos con ambigüedad, como seres blandos, por momentos siniestros y asfixiantes, por momentos atractivos: “Ninguna es agresiva, dije, y no todas son venenosas, pero siempre hay que tener cuidado.” Significativamente, el narrador se describe a sí mismo como rehén-alimento.

## 7.

En su aparente simplicidad, *76* es un libro denso. No hay que dejarse engañar por esa prosa suave, límpida, de apariencia inofensiva, con personajes que se acercan a la desidia y tramas donde parecería que “no pasa nada”. Muy por el contrario, *76* –incluyo en ese corpus “Sueño con medusas”– es un libro activo y violento que reelabora ciertos nocivos supuestos políticos, los gira, los interpela y, cuando puede, los desarma. La importancia del libro se hace más clara en contraste con otras producciones literarias contemporáneas. Elijo, para el caso, *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro, publicado por Norma en el 2002, y *Museo de la revolución* de Martín Kohan, publicado por Random House Mondadori en el 2006.

En ambas novelas el tema de los “desaparecidos” es central. Las dos plantean un ir y venir del momento de la dictadura a diferentes “presentes” de la democracia. *El secreto y las voces* cuenta la historia de un asesinato a manos de la policía. Fefe, el narrador, vuelve al microclima de su pueblo natal en la Pampa Gringa para recomponer –investigar– esa muerte y finalmente descubrir que es “hijo de un desaparecido”.



El desenlace presenta grandes diferencias con los cuentos de 76. Cuando la trama ya se cerró y un amigo le pregunta qué va a hacer, Fefe dice que al llegar a Buenos Aires se va a poner en contacto con HIJOS. Es una opción por default, casi resignada, como si un imperativo mandara ir ahí cuando aflora la verdad. Ya se lo señaló varias veces: los personajes de Bruzzone se manejan de otra manera. Siempre que llegan a HIJOS no lo hacen porque duden de su “identidad” o porque sientan el deber de hacerlo y nunca se quedan ahí. Podría arriesgarse que el Fefe de Gamerro es uno de los militantes que los narradores de Bruzzone se encuentran en HIJOS como parte de un paisaje poco interesante o ironizable.

*Museo de la revolución*, por su parte, narra el viaje de un editor a México en busca del cuaderno de notas de Rubén Tesare, un militante desaparecido a mediados de 1975 en Laguna Chica, donde había sido enviado en una misión de ayuda táctica a la guerrilla del monte tucumano. La novela es compleja, Kohan describe a sus personajes bajo el paraguas conceptual de la “angelización” del *Nunca Más*, otorgándoles poca conflictividad. Si fuera Bruzzone el que lo narrara, Tesare tendría alucinaciones, consumiría drogas y decididamente estaría “en los fierros” para ver si se puede levantar una mina. (La situación amorosa de Tesare, por el contrario, es de amor no correspondido, cercenado por sus aspiraciones revolucionarias.)

Más allá de los resultados estéticos –ambas novelas tienen grandes méritos en el plano de lo formal, Kohan enhebrando de forma virtuosa los diferentes momentos de la narración, Gamerro reproduciendo la vida en un pueblo del interior–, una lectura política arroja cierta impostura, cierta demagogia, cierta idea de ideología prefabricada que se puede anticipar. De hecho, llama la atención cómo suscriben el discurso de los Derechos Humanos, y cómo esa ética parece absorberlos al momento de construir sus historias.

Aunque, en realidad, educados durante los estertores de la dictadura y formados en la primavera alfonsinista, es previsible que estos autores asuman esas ideas como propias. Sin embargo, pregunto: ¿no se sienten encorsetados en esa habla difusa, que no trabaja con la historia sino con una sola versión de la historia, que no presentan fisuras, contradicciones, que cuestiona solamente lo que ya se cuestionó hasta el cansancio?

Digámoslo una vez más, en estas novelas Gamerro y Kohan hacen una literatura de aspiraciones consensuadas, una lite-ratura “progresista”, una literatura donde las Madres de Plaza de Mayo no aparecen como una fuerza política sino como una fuerza moral.

Lo de Bruzzone es diferente. Las respuestas que encuentra el narrador de “Sueños con medusas” o de “Fumar bajo el agua” son mucho más interesantes y precisas en su indefinición que las que provee el *Nunca Más* y que Gamerro y Kohan importan casi sin modificaciones. De allí que la rebelión de los personajes de Bruzzone sea en silencio, el silencio del que se resiste a dejarse hablar por otros, aunque esto lo expulse o lo suma en la marginalidad. En este contexto, mientras Kohan y Gamerro buscan todo el tiempo el sentido en los discursos heredados, los personajes de Bruzzone tratan de sacudirse esa herencia, lo cual en algunos casos redundo en una flotación, en una desorientación general.

76 está lleno de situaciones que ejemplifican esto. La actitud general de los protagonistas de Bruzzone es la de no hacerse cargo o de tratar de no hacerse cargo del discurso de los otros porque ese discurso cosifica y cierra la identidad. Por eso hay que alejarse de los que hablan sobre el tema, para no ser hablado por el otro, que de paso, también es exterior, es exiliado, es burócrata, es militar o exmilitar. Para poder ser, entonces, hay que sustraerse justamente a esa manera de hablar que adoptan de forma tan homogénea Kohan y Gamerro.

En 76, la mayoría de los cuentos están contruidos en base a una sustracción. Mota, el protagonista de “Unimog”, se presenta tironeado por su pasado pero sin épica, con la incomodidad de lo doméstico, una incomodidad que se opone a la investigación policial de *El secreto y las voces* o a la misión que debe llevar adelante el militante de *Museo de la revolución*, desdoblada en la cruzada intelectual del editor. Sobre el final de “2073”, a los protagonistas les surge el deseo de convertirse en parias, de convertirse en “chaqueños”, de deambular, de no estar fijos. El narrador de “El orden de todas las cosas” le responde a medias a la visión de la tía Rita y enseguida confiesa que no entiende “los simbolismos de las visiones y no tenía ganas de interiorizarme en el tema”. Lo que parece ofrecer Bruzzone, entonces, es una muy acabada idea de cómo operar por sustracción frente a un discurso complejo. Frente al habla monolítica, sin grietas, que baja el progresismo, lo que hay que hacer es sustraerse. Aunque a veces vale quedarse y negociar, porque hay situaciones en juego que nos interpelan, es la sustracción lo que se propone como modelo vital.

La figura del desaparecido se usó más de una vez, con notable recursividad en la década del 90, para fabricar responsabilidades, para generar culpa y desazón, las formas más primitivas de coerción política. Los que compraron ese discurso viciado, falso, incompleto y tendencioso por lo general extraviaron su sentido vital. Ni Gamarro ni Kohan cuestionan esto, sino que, por el contrario, lo reafirman. Y a esta reafirmación Bruzzone le presenta la existencia por el escape o la fuga.

## 8.

El tema, por supuesto, da para más. La puesta en relación de estas dos miradas diferentes pero conectadas se puede hacer extensiva a otros textos. Pero me detengo acá. Para terminar, un

detalle. En “El orden de todas las cosas”, Bruzzone describe cómo el narrador comete un acto arbitrario. Durante el viaje a Moreno que hace con Rita, ambos entran en un supermercado. La idea que se transmite es de desconcierto. La búsqueda de los padres es intuitiva, desquiciada, llena de datos errados y de movimientos aleatorios. Por ejemplo, cuando pasa cerca de una góndola de enseres para la limpieza, el narrador dice “Tomé algunos productos, los cambié de lugar sin querer”. Es un acto ilógico que parecería no revestir ningún significado. Ese momento del relato, en apariencia anodino, tiene un sentido. Nos habla de cambiar un orden preestablecido para generar otro, en principio, arbitrario. Pero que surge a partir de una decisión que no está reglada, que no es previsible y que, sobre todo, resulta incuestionablemente propia.



# El fetichismo reciente por la antología argentina

## 1.

En la “declaración” de 1930 que sirve de prólogo a su *Evaristo Carriego*, Borges, no sin humor, incluye la antología entre las “instituciones piadosas de nuestras letras” junto con los cursos de declamación y las más confiables historias de la literatura nacional. Definir qué es una antología, evitando este dato irónico, parece difícil. Una antología no es un “soporte”, como puede serlo el papel o la pantalla, y llamarla “género” suena a errar por exageración. Digamos, entonces, que la antología es una modalidad, una forma de publicación, una organización, por lo general sospechada de espuria. A mayor heterogeneidad de

materiales, de hecho, más grande la sospecha. De allí la importancia de la selección que la rige y articula. Una antología es, desde el vamos, un recorte. Y como se sabe, todo recorte, en la medida en que es subjetivo, se vuelve cuestionable o, al menos, dudoso. Cada una de estas características se acentúa si la antología se presenta como portadora de un valor nuevo y no verificado. Una antología de sonetos del Siglo de Oro puede ser más o menos interesante, escolar, representativa o típica, pero difícilmente sea cuestionable *in toto*. Muy diferente es la situación si se trata de escritores jóvenes, y el género antologado, una forma híbrida y anacrónica como es el cuento.

## 2.

En 1998, Colihue hizo imprimir sin sello editorial un libro titulado *Nuestros cuentos, una antología de la narrativa argentina*. En ningún lugar figuran nombres de antologadores o responsables y, como lo indica la contratapa, se trata de una edición no comercial que tenía prohibida su venta. El texto preliminar, titulado “Una propuesta de antología”, firmado apenas por “los editores”, es una pieza de circunstancia demasiado olvidable que va de las generalidades a lo banal. Copio el comienzo:

Esto no es un regalo, es una invitación a la fiesta de la narrativa argentina. Porque una fiesta privada siempre es una mezquindad, una falta de buen gusto, un grupo de editores nos hemos reunido para proponerles compartir con nosotros el placer de leer algunos de los mejores cuentistas de aquí y ahora.

La palabra “mejores” para referirse a los antologados no debería ser tenida en cuenta. Es una convención que atañe a la venta de un producto. Sería difícil presentar autores relativamente desconocidos como “los peores” o “los más o menos”. Más allá

de eso, este breve prólogo encierra un ligero nacionalismo ya presente en el pronombre posesivo del título. Cito otro fragmento: “...la aventura de leer *en argentino* no reduce esas posibilidades sino que las abre en la experiencia cotidiana de nuestro idioma, nuestros paisajes y nuestras rutinas”. Las cursivas son del original y esta afectación debe ser leída en el contexto de una década marcada por esa consecuencia espiritual de la expansión de las telecomunicaciones llamada “globalización”. Retomaré la idea de antología como fiesta más adelante.

Indiferentes a estos trajines, los autores seleccionados en *Nuestros cuentos* parecen ser los que estaban empezando a escribir y publicar *de forma consecuyente* en esa época. La lista, como siempre, incluye a un par de desconocidos, pero varios nombres terminaron trascendiendo con premios, publicaciones u otros reconocimientos.

Con mejor criterio general, en el año 2000, Sergio Olguín curó para Tusquets una antología de autores de entre treinta y cuarenta años. A diferencia de *Nuestros cuentos* –cuyo autor más viejo era Emilio Lascanotegui, nacido en 1887, y el más joven, Martín Kohan, nacido en 1967– existe en este libro, titulado *La selección argentina*, la idea explícita de dar cuenta de una generación.

Cuando se realiza una antología con un criterio tan poco estricto (“escritores nacidos en los años sesenta, tenga o no obra publicada”) un antólogo puede volverse loco o disfrutar a lo loco. Yo elegí la segunda opción. Con la sonrisa del gato que se comió el pescado puedo decir que me he dado varios gustos en este libro.

“Disfrutar a lo loco” es una expresión comprensible para un lector habituado a “leer en argentino”. Sin embargo, solapa la ambigüedad de todo trabajo intelectual. La alegría de Olguín resulta tan sospechosa como la modalidad antología. Por otra parte, su prólogo parece un breve catálogo de los lugares comunes del “nuevo autor latinoamericano”. La queja frente a



las editoriales reacias a lo nuevo y al género “cuento”, la enunciación de una pertenencia a una generación que luego se describe como trunca, la condena de una “literatura que no se quede en el mero juego verbal o en el truquito para iniciados”. Sobre el final de su prólogo, Olguín le impone al lector un párrafo de metáfora deportiva, donde lo “nacional” vuelve a aparecer de manera contundente.

La carrera de un escritor tiene algunas ventajas sobre la del futbolista. A la edad en que la mayoría de los deportistas tienen que ir pensando en el retiro, los escritores recién comienzan su etapa madura. Hay más posibilidades de revancha, de equivocarse y de volver a empezar. Pero el fútbol también enseña que los goles no se merecen, se hacen. Estos veintidós autores lo saben y muestran su eficacia goleadora en los relatos seleccionados. Veintidós historias que muestran un universo de nuevos talentos, de escritores que manejan las palabras con la soltura de los que entienden del tema. Veintidós autores que cualquier país querría tener en su selección.

Ilustrando la idea de “selección”, en la tapa del libro un hombre con la camiseta de la selección nacional de fútbol y un pantalón corto lee en una regresión al infinito *La selección argentina*, en cuya tapa también hay un hombre con la camiseta de la selección nacional de fútbol que lee *La selección argentina*, y así. La imagen, ¿es sintomática? ¿Está inmersa esta selección en un círculo endogámico que se degrada hasta perderse? Es difícil decir que *La selección argentina*, pese a la pomposidad de su nombre, haya generado algo más que un libro. El equipo, podríamos decir, se desarmó muy rápido. Esta sensación se agudiza si se la compara con *La joven guardia*, una antología editada por Norma en el año 2005 cuya curaduría estuvo a cargo de Maximiliano Tomas.

### 3.

A primera vista, *La joven guardia* actualiza el recorte de Olguín. Y hay puntos de coincidencia entre los prólogos de ambos libros. Sin embargo, los separan apenas cinco años, lo cual genera la impresión de que aparecieron en diferentes momentos relativos. Mientras Olguín publica *después* a los autores de su antología, Tomas los selecciona *antes*. En su *Prólogo* dice:

Las condiciones de participación fueron pocas: haber nacido en la Argentina a partir de 1970 (es decir, contar con 35 años a la fecha de publicación de la antología), tener una obra publicada (o en proceso de publicación) en cualquier editorial grande o pequeña, comercial o independiente; y, sobre cada una de ellas, la fundamental: sin distinción de corrientes, escuelas ni estilos, que los textos tuvieran la calidad necesaria para su publicación.

En este sentido la elección de autores de *La joven guardia* resultó una apuesta si no más difícil, sí más jugada, con mayor margen de error, que la de *La selección argentina*. Mientras la “queja” por la situación de los “jóvenes escritores” frente a los “sellos grandes” se mantiene, Tomas ya intuye que se está empezando a formar un paisaje diferente en el que las llamadas “editoriales independientes” van a ser protagonistas, no como complemento sino directamente como vehículo de la literatura que se está produciendo en ese momento. La frase de Daniel Link, dicha por esos años, es lapidaria: “La mejor literatura de hoy no está en las editoriales grandes”. Los términos son vagos e inexactos –“mejor”, “literatura”, “hoy”–, pero al mismo tiempo parecen justos.

El título *La joven guardia*, por su parte, recuerda un poco la idea de George Steiner que imagina al escritor ideal como poseedor del tesoro de la cultura, defensor de ciertos valores estéticos que son también valores políticos frente a lo que él llama el “fascismo de la vulgaridad”. Con Heidegger, Steiner piensa que “Die sprache ist das Haus des Seins” y que “Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser

Behausung”. Esta idea general, y sobre todo su segunda articulación, no encuentra eco en el espíritu de los narradores agrupados en la antología. Afectados en su adolescencia por el fin de siglo, la expansión doméstica del pop y la televisión por cable, y en su vida adulta por la abrasiva cultura digital, ninguno de estos autores –ni siquiera los más “integrados”– parecían ser en el 2005 guardianes de nada, más bien al contrario. La actitud, tanto a la hora de escribir como de leer, es irónica, de desconfianza hacia todo, incluso hacia la antología como medio de publicación.

Ya dentro de la recuperación económica kirchnerista, *La joven guardia* tuvo una aliada difícil de solapar. Cuando el libro sale, la web está en su madurez comunicativa con los blogs como lugares no exclusivos pero sí determinantes de experimentación, producción y contacto. Al mismo tiempo, y a diferencia de los autores seleccionados por Olguín, estos “nuevos jóvenes” se agrupan no solo alrededor de revistas, y no solo a través de las pantallas de sus computadoras, sino también en tumultuosos bares donde realizan lecturas con un formato copiado a los recitales de poesía de la década anterior. Para decirlo de otra manera, la sociabilidad del *logos* cambia. Aunque en ningún momento lo exprese de una forma radical, Tomas es consciente de que acaba de llegar el siglo XXI y por ende el siglo XX –al que él se remite permanentemente en su prólogo– aparece clausurado. En este contexto, la idea central de este texto resulta más interesante, o al menos más llamativa, que su raro intento de tabla rasa y refundación. Aventurado, el antologador se anima y deja de lado los relativismos y las dudas que en la década del 90 tanto se confundieron con una actitud crítica. Sobre los autores que forman la antología dice:

Han leído, gustan y reniegan de los nombres más difundidos de la literatura argentina del siglo XX, y son capaces de establecer sus referencias y herencias literarias. Pero no cargan con el peso de

escribir bajo el signo de un Borges o un Cortázar, ni sus vidas adultas fueron atravesadas por pesadillas como la de la dictadura militar o la Guerra de las Malvinas.

Si la primera parte de la última oración puede ser relativizada, la segunda es un hecho. Enseguida, Tomas agrega: “En este sentido son, tal vez, la generación creadora literariamente más libre que ha existido hasta hoy”. Sin corroborarla ni desmentirla, hago dos comentarios a esta teoría. El primero es crítico. La hipótesis retoma la idea de la angustia de las influencias que impulsó Harold Bloom y al mismo tiempo la contradice. (O sea, las influencias existen pero ellos no las padecen.) El segundo es una constatación: la libertad muchas veces no es aliada de la inspiración.

*La joven guardia* también cuenta con un prefacio de Abelardo Castillo sobre el que vale la pena detenerse. Después de tres nutridas páginas de lugares comunes sobre el género “cuento”, páginas que incluyen citas y menciones de autores que van desde Nathaniel Hawthorne hasta Benito Lynch, Castillo escribe:

Y eso es todo. Debo encontrar, ahora, un modo de referirme a este libro que estoy presentado pero que, voluntariamente, aún no he leído. No se trata de una paradoja o una irresponsabilidad, ya que estas palabras de presentación no deben ser un prólogo sino algo así como un acompañamiento a sus autores. Como si dijéramos, visto desde ellos, una especie de paseo informal con un señor de cierta edad.

La idea de libertad que expone Tomas parece aquí encontrar un reflejo inédito, una versión diferente. El autor “mayor” que presenta el libro no ha leído los cuentos y lo dice sin pudor. Podríamos entonces hablar de una “libertad” de doble entrada. Estos jóvenes narradores no sienten la angustia aguda de las influencias –suponiendo que esto sea posible– y sus mayores –al menos Castillo– no experimentan la necesidad de leerlos para

presentarlos. Dicho de otra manera, el “paseo” que propone este “señor de cierta edad” es tan “informal” que los que pasean lo hacen cada uno por su lado. “Quizás seamos pascalianos, o ineptos o haraganes” dice Castillo en un momento de su prefacio. Dejo constancia de que él pascaliano no es.

Pese a este mínimo exabrupto, y a diferencia de sus tibios antecedentes –las fechas resultan claves: 1998, 2000, 2005–, *La joven guardia* descubre y habilita con su recorte un campo que la excede. Si *Nuestros cuentistas* y *La selección argentina*, por motivos como falta de convicción, errores de curaduría, contexto histórico o llegadas tarde a su objeto, fallan en instalar un grupo de nombres, *La joven guardia* fertiliza y abre canales. A su alrededor, bajo su sombra, se multiplica la forma de publicación “antología”. Punta de un recambio y fetiche editorial, la modalidad cobra presencia y empieza a ser producida, discutida, condenada, envidiada y criticada. *La joven guardia* despierta o produce un movimiento de agitación en una zona del campo intelectual que parecía vacía. El movimiento trae fricción. No es casualidad que, para esa época, el mismo Tomas rebautice a Buenos Aires como “la capital mundial de la mala leche”.

#### 4.

Insisto: En un lapso de seis años, avaladas, inspiradas o desafiando el impacto de *La joven guardia*, se publicaron antologías de todo tipo organizadas con un criterio similar. Autores “jóvenes”, una aparente democracia de nombres y estilos en convivencia, y el ánimo de mostrar que existe un recambio, que no pocos osados llamaron “generacional”. Veamos.

En el 2006, también por editorial Norma, salió *Una terraza propia*, a cargo de Florencia Abbate. Los parámetros de selección se acotaban a mujeres argentinas nacidas entre 1963 y

1983. Hacia final de ese año, el programa Opción Libros del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires recopiló “autores jóvenes” en una edición titulada *Siglo XXI*, que se regalaba con la compra de determinadas obras de editoriales nacionales. En el 2007, Random House Mondadori inauguró una colección de antologías, con *En celo*, selección de Diego Grillo Trubba, cuyo subtítulo era “Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo”. En julio del mismo año, Entropía publicó *Buenos Aires/Escala 1:1*, donde cada autor elegía contar un barrio de Buenos Aires. En noviembre se conoció *In fraganti*, con el subtítulo “Los mejores narradores de las nuevas generaciones escriben sobre casos policiales”, también a cargo de Grillo Trubba, que en el 2008 antologó *Uno a uno, los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90* y *De puntín, los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre fútbol*. Ya en el 2009, la misma colección cambió de mano y Mariano Blatt y Damián Ríos eligieron a “los mejores narradores de la nueva generación” para que escriban sobre “el peronismo” titulando el libro *Un grito de corazón*. (No puedo dejar de señalar que esta bajada, “los mejores narradores de la nueva generación”, agrupa todos los equívocos editoriales del caso.)

En el 2008, compilada por Alejo Carbonell y editada por EDUVIM, apareció en Córdoba *Diez bajistas*. La antología, de título sugerente, incluía relatos de diez narradores cordobeses. Y en el 2010, también prologada por Carbonell, Editorial Recovecos lanzó *Dora narra*, una selección de diez narradoras cordobesas menores de cuarenta años.

Entre estos dos libros, en el 2009, Babel editorial publicó *Es lo que hay, antología de la joven narrativa en Córdoba* con veinticuatro narradores y curaduría de Lilia Lardone. Me detengo apenas más de lo necesario en el *Prólogo* de Lardone, titulado *Apuntes para un deseo*. El texto abre con un tibio

epígrafe de Elsa Drucaroff donde, entendemos, se describe en quince líneas “el funcionamiento de la literatura”. Luego, la responsable explica dos virtudes o inteligencias de la selección. La primera, los autores que aportan al libro son todos nacidos después de 1976, lo cual baja la edad de participación aun más que *La joven guardia* ubicándola, a la hora de salida de la antología, entre los treinta y dos y treinta y tres años. La segunda, como lo señala la preposición “en” de la bajada, no se trata de una antología “de cordobeses” sino de narradores que residen en la provincia. Ya que la migración interna es una constante en esta parte del país, la diferencia parece sustancial. Pese a estos aciertos, Lardone no logra desarrollar palabras introductorias a la altura de lo que presenta. Agrupando lugares comunes, adjetiva con la palabra “maravillosas” a las antologías que Centro Editor de América Latina hacía en los años 70 y describe como “una de las etapas más negras de nuestra historia” a la última dictadura militar. Luego compone frases descriptivas como la siguiente: “Las historias transcurren en sitios urbanos, ciudades de Argentina y también Europa, Asia, América Latina, dando cuenta de horizontes ampliados en el presente de los jóvenes”.

En la solapa del libro se lee que Lardone publicó “poesía, narrativa y textos informativos”. Se entiende que este prólogo integra el último grupo. Ni esto ni sus buenas intenciones deberían disculpar su estilo torpe y tautológico.

También en el 2009, Adriana Hidalgo lanza *La erótica del relato*, otra antología que lleva el sobrio subtítulo de “Escritores de la nueva literatura argentina”. Esta compilación sobresale del resto por ser la única en mostrar un carácter programático. En vez de un prólogo o una introducción, lo que presenta los relatos es un manifiesto que, para que no queden dudas, lleva el título *Manifiesto*. Recurriendo a un género y a un *esprit de corps* que todas las otras antologías insisten en evitar, este *Manifiesto*

enuncia en primera persona del plural y se arroga un poder que, como el manual del género lo dicta, es expresado con violencia. Esto no impide que por momentos el texto y en especial sus abundantes metáforas rocen lo kitsch o la cursilería. Copio el principio:

Las palabras se tocan, es un hecho. Son puro roce. Movimiento. Lascivas monedas de cambio entre los cuerpos en el comercio del mundo. Son erecciones de la lengua, latigazos de la mirada. Resbalan, golpean, se incrustan en la carne como la hoja de un cuchillo.

Esta especie de auto-estrangulación poética –que incluye lugares comunes como “por nuestras venas corre tinta”– elige y cita de forma solapada algunos rivales literarios. Así, cuando el “nosotros” asegura estar harto “del bibliotecario ciego” la referencia clara es Borges. Más adelante, el mismo sujeto de la enunciación dice “no ceder a los crímenes del vaticano o a los de los *pichiciegos* de Oxford”, en alusión a las novelas *Los crímenes de Oxford* de Guillermo Martínez y *Los pichiciegos* de Fogwill. Más adelante, con tono de denuncia se lee que a ese “nosotros” le da “urticaria los graciosos que venden libros de aire, los farsantes y los funcionarios con impostura de cartoneros”, en referencia a Washington Cucurto y a su editorial Eloisa Cartonera. Quizás lo más importante de este “manifiesto” sea que está firmado por “Los heraldos”. Según la RAE, “heraldo” es un mensajero, pero también funciona como sustantivo, “aquello que anuncia algo que va a suceder”. La pregunta sobre la identidad de estos “heraldos” se revela al final del libro donde presentados bajo este nombre encontramos la lista de autores antologados y sus datos biográficos. Sin embargo, muchos de los relatos que aquí se agrupan –si no todos– parecen intercambiables con los de otras antologías. No hay más allá del *Manifiesto* una unidad, una temática, una estética que agrupe a estos heraldos. Y al menos cinco de estos autores se repiten en otras antologías. “Los heraldos” dicen ser



“anacrónicos” y “anticuados” en reacción a una “posmodernidad que los desubica”. A la fecha, no han producido ninguna otra intervención. Aquello que se anuncia que va a suceder, por ahora, no ha sucedido.

Cierro aquí mi corpus de lecturas. Y digo: esta breve lista de antologías –utilizando las palabras que los antologadores usan una y otra vez en sus prólogos y prefacios– es necesariamente incompleta y tiene que ver con mis lecturas y mis recorridos. Hay otras antologías, otros autores, otros compiladores, otros géneros y otras editoriales. Hago esta salvedad para intentar no herir susceptibilidades, algo que sé, resignado, es imposible. Me gustaría terminar este recuento diciendo que *La joven guardia* se publicó en España con el agregado de tres autores, un nuevo prólogo y sin la infeliz intervención de Castillo. Luego, más allá de las inflexiones y el destino de cada uno de los libros –hablamos de una docena de publicaciones y de alrededor de un centenar de autores– es difícil cuestionar que la responsabilidad intelectual de este “movimiento”, “moda” o “modalidad editorial” pertenece a Maximiliano Tomas. No por ser el primero en practicar el viejo arte de la compilación, pero sí por tener el talento de recortar y publicitar un corpus, lo que se parece mucho a inventarlo.

## 5.

Llegado este punto, es válido hacerse la pregunta, quizás menos burocrática, por la lectura. ¿Cómo se lee una antología? Propongo desdoblarla. ¿Cómo lee un antologador para seleccionar? Y luego, ¿cómo es recorrida por un lector? Es habitual entender y describir las antologías como herramientas. Se usan para “estudiar un campo”, para “enterarse” de su estado, para descubrir autores. Sin embargo, la antología de “jóvenes narradores” parece funcionar también de otras formas. Como

antologador, antologado y lector de estas antologías –o sea, como lector que elige, como autor que es elegido y lector del libro final– me gustaría retomar la idea de “fiesta” propuesta por los anónimos editores de *Nuestros cuentos*. El antologador invita y selecciona según un criterio propio. Es el anfitrión, funciona como tal. Luego, muchos invitados no asisten a la fiesta. Algunos ni siquiera responden a la convocatoria. Otros lo hacen a regañadientes. A medida que van llegando, los menos confiables pueden rebelarse como interesantes interlocutores mientras los que más expectativas generaron, defraudan. Promediando la noche, alguien vomita en el baño. Alguien dice algo que no se entiende. Alguien triunfa. Alguien se duerme. Finalmente, alguien se queda hasta el final, resistiéndose a soltar la mano del organizador. Al otro día, los que no fueron invitados se ofenden y piden explicaciones. Todos tienen una posición tomada, incluso en la práctica sostenida de la indiferencia. Como en cualquier proceso editorial, las quejas y la gratitud se confunden. El novelista Sebastián Martínez Daniell comparó las antologías a una fiesta de casamiento donde la pareja que se casa nunca llega. Entiendo que la situación de espera que no se resuelve es una descripción acertada.

Desde el punto de vista del lector, sin embargo, el objeto antología emerge incluso con más complejidades. Las tensiones lo recorren y lo forman como el hilo al ovillo. No es posible leer una antología, ni una antología de sonetos del Siglo de Oro ni una de “jóvenes narradores”, como se lee un libro de un único autor. Cada pieza refiere a un nombre y eso implica quiebres. Las antologías se leen como si se recorriera un grupo de islas, en ningún caso se trata de una lectura que se pueda amoldar a la llanura de una novela, o al archipiélago de un libro de relatos de un único autor. Cuando leemos una novela, nos entregamos a una voz que puede ser fragmentaria pero que el mito romántico cohesionan; seguimos a los personajes como si se tratara de una

familia que nos adopta. Pueden desagradarnos o entusiasrnarnos y a medida que avanzamos vamos moldeando una idea de lo que leemos. Con las antologías, el lector es un huérfano que rota de paisaje. La mejor comparación a esta sobremarcha de lectura que se me ocurre son los recitales de bandas nuevas que se hacían en Cemento y otras locaciones a principios de los 90 y que acompañan, de una u otra manera, la cultura rock desde la vuelta de la democracia. En cualquier festipunk de Buenos Aires es posible ver alrededor de cinco o seis bandas por noche. A veces incluso más. Cada una con un set diferente y poco tiempo para presentarlo. Esto fuerza al público a examinar lo que escucha. El gesto fundante de la crítica, la evaluación, nace forzado por las comparaciones. La antología y el concierto colectivo implican juntarse con el resto, compartir un espacio y al mismo tiempo medirse y ser medido. A diferencia de las tocadas donde se presenta un telonero y un número central, donde uno se deja llevar o presenta resistencia a un todo, la rotación de propuestas hace que permanentemente se esté recargado el aparato cognitivo. El lector de antologías debe aceptar este desafío. Por más unificadas que estén las diferentes partes y secciones, por más cohesionados que estén los relatos, por mejor elegido y más puntual que sea el tema, las interrupciones, los cortes y los cambios de humor y estilo son una garantía incluso antes de empezar a leer.

Esta promiscuidad, esta aparatosidad de las antologías, su condición de artefactos que recuerdan la historia prometeica de *Frankenstein*, las vuelven libros donde se comparten muchas cosas. Los que no saben compartir, los que necesitan o ponderan vectores como el prestigio u otros reguladores y garantías, por lo general, no las entienden y las degradan o atacan. La antología, creo necesario señalarlo, va en contra del mito del creador genial que elucubra su obra lejos de todos. Y ese es un mito que, frente

al avance de las máquinas digitales de la anti-autonomización, cada vez se cuida y se proyecta más, agudizando su afectación.

Me gustaría cerrar con un apunte sobre el concepto de “generación”. Si el taxonomista se pone exigente, las “generaciones literarias” no existen. Más allá de haber fundado la literatura argentina, la de 1837 fue un conjunto de individualidades que después del famoso Salón literario se disgregaron dando la sensación de haber estado siempre en desacuerdo. La generación del 80 parece compacta y, sin embargo, no hay escritores más diversos entre sí que los que la componen. Creo que las diferencias se liman y el concepto se endurece, se sella, con el tiempo. Más allá de las fobias o los entusiasmos particulares, el error, el tabú, parece ser “fundar una generación” sobre el movimiento, nombrarla para que exista mientras ocurre. Este gesto implicaría arrogarse un derecho, la administración de una idea, antes de que la idea exista o se fortalezca. Hay en esta demanda, hay en el enunciado generacional entonces, un desafío al *status quo* literario que, al menos en la Argentina, parece recostarse indefectiblemente sobre la idea de un escritor viejo, incluso longevo, sobre todo nostálgico, sabio y cuasi-paralítico.

Cuando se cita alguna de las antologías que mencioné aquí es probable escuchar comentarios sobre la dudosa consagración de sus autores. El eslogan “los mejores” muchas veces presta apoyo a esas especulaciones que son tan triviales como recurrentes. Cayendo en la verdad de perogrullo, en el lugar común, alguien pregunta de forma retórica, ¿pero quiénes de todos estos van a quedar, serán leídos en el futuro, entrarán en el panteón? Propongo responder que deberíamos leer con más atención a los otros, a los que no van a llegar, a los que nos merecen como lectores, porque nosotros tampoco llegaremos y porque finalmente todos vamos hacia el olvido, o, lo que es igual, hacia una frágil permanencia en las zonas más residuales de la web que hoy inundan el mundo.





# Sobre la juventud

En su edición del sábado 8 de mayo del 2011, revista Ñ incluía un artículo de Gonzalo Garcés titulado “Retrato del artista adolescente”. El copete de la nota decía: “A partir del nuevo libro de ensayos del autor, Gonzalo Garcés reflexiona sobre su obra y explica por qué lo considera *el escritor más joven de la Argentina*”. El autor considerado era Abelardo Castillo y el nuevo libro se titulaba *Desconsideraciones*. Me gustaría analizar aquí las ideas que se volcaron en esa nota.

Lo primero que llama la atención del artículo es la descripción que se hace de los cuentos de Castillo. “Mi lectura de Castillo –escribe Garcés– nunca fue plácida.” Ejercitando un dramatismo elegante, señala esas narraciones breves como, alternativamente, “hirientes” o “incómodas”. Esta última palabra se repite mucho. Lo incómodo. Garcés se siente “incomodado”

por la lectura de *La mujer del otro*, o “herido” por *Crear una pequeña flor es trabajo de siglos*. El nivel de la metáfora es alto. Los ensayos de *Desconsideraciones*, agrega enseguida, incomodan tanto “que muchas veces parecen incómodos consigo mismos”.

Luego, hay otras ideas que la crítica volvió recursivas sobre Castillo y que el mismo Castillo fija cada vez que puede. No las voy a enumerar aquí. Sí diré que los autores estudiados en los ensayos de Castillo también son predecibles. Arlt, Sartre, Hemingway, Rafael Barret. No falta la cita a Van Gogh. La alusión a la “literatura comprometida”. Hasta acá, pocas sorpresas. A continuación, sin embargo, relacionando de un salto al escritor con sus lectores, identificando al que escribe con el que lo lee –y no es una relación que considere errada– Garcés convierte a Castillo en el “más joven de la literatura argentina”. Son ellos, dice, los jóvenes, los que frecuentan y descubren, una y otra vez, sus libros. Copio el final del artículo:

...propongo, en vez de la imagen de mármol que empieza a instalarse, la de un escritor que habla visceralmente desde la adolescencia, con las exaltaciones, las contradicciones, y la vibrante luminosidad de la adolescencia, un Abelardo Castillo al que no es demasiado paradójico llamar el escritor más joven de la Argentina...

Llegado este punto, me hago una pregunta a la vez central e irónica sobre la disposición de los nichos de mercado y los dulces barrotes de las etiquetas literarias: ¿Hasta cuando se es un “escritor joven”? En *Respiración Artificial*, Piglia da una respuesta esquivada, que finalmente funciona como respuesta, pero también aprovecha para marcar el tema con el relativismo.

El joven Renzi, dije después, es un joven escritor, lo que se dice, dije, una joven promesa de la joven literatura argentina. Bien, dijo Marconi, estoy desolado y envidioso. En Buenos Aires, aleph de la patria, por un desconsiderado privilegio portuario, los escritores jóvenes son



jóvenes incluso después de haber cruzado la foresta infernal de los 33 años. ¿Qué no harían en esa ciudad con Rimbaud o con Keats? Los clasificarían, estoy seguro, en la subespecie de la nunca demasiado bien ponderada literatura infantil. Para decirlo todo, dijo Marconi, sangro por la herida. Porque ¿cómo podría hacer yo, polígrafo resentido del interior, para integrar, como un joven, a pesar de mis ya interminables 36 años, el cuadro de los jóvenes valores de la joven literatura argentina?

Desolación y envidias irónicas, la “foresta infernal” de los treinta y tres. Esos parecen ser los elementos primarios de un debate que gira alrededor de la canonización y los privilegios. Siguiendo a Piglia, menos interesado en trazar la línea, el meridiano 5 que divida las aguas entre la juventud y la madurez, me pregunto: ¿el escritor joven es el opuesto del escritor viejo? El que desconfía del escritor joven por lo general consume, compra, cree el personaje del escritor sabio, antes que el escritor viejo. Héroe cansado, probado, resignado, el escritor sabio muestra un recorrido que brinda garantías. El joven, al contrario, implica riesgos. El factor tiempo se corta con el factor calidad. Hay una angustia, una pérdida. ¿Cuál sería el plus identitario de los escritores jóvenes? Entrando en estas especulaciones, la contradicción patente y un poco ridícula de pedirle obra a un escritor joven se transforma en lugar común. Un cuento, un libro de poemas, incluso una novela, ¿hacen del “escritor joven” un “escritor”? Autodefinirse como “escritor” ya es manchar y moldear una actividad, probarse un traje que siempre queda grande, holgado. Por eso, hay algo policial en la queja frente al “escritor joven”. Como si vulnerara con su presencia un lugar sensible. No debe ocupar ese espacio de poder, de enunciación, en el mejor de los casos *aun* no debe ser considerado en ese lugar. Sin embargo, estas fáciles disquisiciones contrastan, de manera enfática y rotunda, con los hechos. Los escritores, jóvenes o viejos, dicen y escriben la misma cantidad de

gansadas o producen la misma cantidad de aciertos. El traje finalmente solo calza bien en los hombros de los muertos.

Más acá, retomo el párrafo de Garcés y pregunto: ¿“juventud” y “adolescencia” son sinónimos? No, no son sinónimos. No es lo mismo ser joven que adolescente. Y siguiendo así, la adolescencia también resulta otra cosa aparte de la “vibrante luminosidad” que señala Garcés. La adolescencia es, complementariamente o no, confusión, inseguridad, torpes búsquedas de absolutos y rastreos de respuestas y sublimes que no existen. El adolescente, sobre todo, adolece, vive en la falta, pretende su desdicha que es finalmente otra de las formas de la experiencia, algo de lo que él carece. Hoy en día, se dice, no hay edades. Las cronologías se nos presentan abolidas, relativizadas. Pero los ciclos vitales persisten. Se registra cierta esquizofrenia de los límites sociales y biológicos. Nos rodea lo joven, lo inmaduro, lo blando, lo cruel, la realidad inasible, diría Gombrowicz. Vemos un hombre de cuarenta años en un bar de Palermo intentando hablar con chicas adolescentes. En la TV siempre hay una mujer con la cara estirada por una máquina. ¿Es este artículo de Ñ, entonces, una *boutade* de Garcés, la llamada del escándalo? No, es una lectura, y una lectura atendible. Pero tiene esa grieta. Más allá de la vitalidad y la frescura, adolescente y joven tienen un significado diferente, incluso a veces opuesto.

Hago un salto. Releo *Los pichiciegos* de Fogwill. Ayudadas por el mismo autor, se establecieron sobre esta novela muchísimas interpretaciones, leyendas y anécdotas teórico-críticas. No voy a repetirlas acá. Pero me gustaría marcar que lo importante de este Fogwill que tipea en las puertas de la década del 80 no es que haya redactado *Los pichiciegos*, veloz, imparable, en una o dos noches. Lo importante no es que la escribió rápido sino sobre algo que pasaba, que estaba pasando.

La escribió rápido sí, pero *mientras su objeto ocurría*. Como si fuera –oprobio literario– un periodista. Lo hizo obsesivamente. Con una vitalidad química y una voraz vocación por aprehender aquello que sucedía y darle una respuesta, encontrarle una forma. Tan recio –por usar una palabra rara o *demodé*– fue el empujón que la novela incluso describe partes fantasmales del futuro: El Turco, líder de los pichis, dice que en la isla hay que comerciar con todos, incluso o especialmente con los enemigos. Fogwill se convierte, con esa novela, en un fotógrafo. Esa es su angustia y su talento. Un fotógrafo digital, ligero, preciso. La última publicación de *Los pichiciegos* con el autor en vida abre con un prólogo a la séptima edición. Se trata de un texto sintético y muy bello donde Fogwill cuenta, una vez más, la anécdota de “Mamá hoy hundió un barco”. Copio el final:

En razón de mi edad, la presente edición de Editorial El Ateneo, realizada atendiendo a las indicaciones de la editora cubana Nancy Maestigue Prieto, debe considerarse la versión definitiva de la obra. Ante ella, repetiré que no he escrito un libro sobre la guerra, sino sobre mí y sobre la lengua de uno que jamás escribirá contra la guerra, contra la lluvia, los sismos, ni las tormentas, y siempre contra las maneras equivocadas de convivir con nuestro destino.

Mis lecturas de Abelardo Castillo no son limitadas. Tengo en la biblioteca y recorrí varias veces el tomo de *Los mundos reales*, editado por Alfaguara, donde se compilan todos o casi todos sus cuentos. Y leí, no sin placer, algunas de sus novelas. Sin embargo, sus ensayos críticos, de relaciones simples, remanidas, sin retórica ni novedad, me aburrieron. Invariablemente su propuesta como autor –en cualquier género– me resultó previsible, complaciente, a veces incluso adocenada. Sobre la tesis de Garcés –y quizás sobre los ensayos de Castillo– me gustaría agregar que la ingenuidad puede ser vital, desprejuiciada y atractiva. Pero si es fingida o impostada resulta desagradable como el maquillaje grueso a la luz del día. Una

cosa más, entonces. Tal vez Garcés esté en lo cierto y Castillo sea el “autor adolescente”. Pero, a mi entender, es Fogwill el escritor más joven de la literatura argentina. Ignoro por qué lo presiento con tanta fuerza y precisión, pero estoy convencido de que lo va a seguir siendo por mucho tiempo más. En Fogwill vemos otra forma de juventud, la que no necesita citar autores prestigiosos y consensuados, la que no se arrodilla ante el conocimiento, la que no desea pertenecer a un sistema si no es en sus propios términos. Es la juventud que señala y ríe. La juventud que pretende, al mismo tiempo, ser fiscal y superación de todo. La juventud de la picaresca, el arrebatado, la paranoia y las posiciones antifóbicas. Para la juventud que lee y desconfía de sus mayores, que no se inclina con reverencia, para esa juventud, Fogwill, el inconformista, siempre será el escritor más joven y también, en su agresividad, en su inestabilidad, en su explosión, el más genuinamente confiable.

# Internet y literatura

## 1.

Catalogando los abusos analíticos a los que se sometió la web, me sorprende no haber tropezado con ninguno cuyo título o subtítulo sea “Internet y literatura”. Esa ausencia es un síntoma. ¿Pero un síntoma de qué? Quizás la yuxtaposición de términos, ese deajo taxonómico del siglo XVIII, funcionó hasta el final del siglo XX y ahí se detuvo. Tal vez el siglo XXI quede exento de libros, artículos y *papers* cuyas bajadas continúen los ya famosos “psicoanálisis y literatura”, “marxismo y literatura”, “arte y literatura”, “cine y literatura”, etcétera. Lo dudo. El funcionamiento del cuadro de doble entrada para avanzar por sobre los casilleros del conocimiento es una garantía académica.

A lo sumo será lento o incluso, dada la rapidez con la que se mueve este nuevo objeto de estudio, muy lento. Lo que sí resulta fácil de hallar es una larga serie de especulaciones sobre el futuro del libro, los libros digitales, las “autopistas de la información”, las “autopistas del conocimiento”, la “comunicación instantánea” y sus “angustias”, las redes sociales y su “sociabilidad”, y así. Sabemos que el soporte determina géneros, condiciones, lecturas y escrituras. Pero ¿hasta qué punto, cómo, de qué manera? Mientras pienso eso, confirmo: La modificación radical que la web operó sobre el Logos no tiene que ver con el futuro sino directamente con el presente.

## 2.

Esa manera de escribir, que llamamos de forma holgada y pomposa “literatura”, es hoy indisociable de la web. Decirlo así, categórica y casi groseramente, ¿implica respetar opacidades y supuestos que el crítico debería cuestionar? Mientras afirmar que Internet afecta directamente a la práctica periodística parece una obviedad, ¿qué pasa con esa zona no del todo diferenciada que a veces también se llama “narrativa”, “ficción”, “arte de la novela”, “cuento”, “escritura creativa”, entre otras definiciones esquivas? El acercamiento sociológico y comunicacional está hecho. Irá mutando, arrobándose y desplegando sus tejidos en la medida de que el artefacto y las prácticas cambien. Los detractores —¿de qué? ¿por qué? ¿para qué?— ya trabajan sin parar mientras las masas anónimas se vuelcan, desafiando el concepto de brecha cultural, a los nuevos y amenazantes juguetes de la comunicación. Pero, ¿dónde está “el arte”? Insisto, el anti-arte, la injuria, la queja conservadora, los escritores analógicos que reivindican su derecho a seguir pensando en tipos móviles llegan primero y le dan a la ruidosa

matraca de la melancolía desde hace rato. Es probable que los críticos se queden empantanados en sus mañosas idas y vueltas; y entonces no terminen de acertar con el objeto que tienen adelante como esos esquimales que no ven y no pueden nombrar la nieve, o mejor, tienen dieciséis formas diferentes de nombrarla pero no entienden cuando un occidental les pide opinión o consejo.

### 3.

Mi primera hipótesis: la web vulnera de forma grosera los pocos vestigios de autonomía, o quizás deberíamos decir las pocas pretensiones de autonomía, que le quedaban a la “literatura”. Pero atención que esto ya ha ocurrido muchas veces, hay incluso una gran tradición de operaciones similares, y el arte de contar historias y hacer versos siguió su camino. No digo nada original. La modernidad parece fundarse y continuarse en el ataque de esa misma autonomía que pregona. ¿Cuántas veces y con cuánto énfasis se declaró ya la muerte de la novela? La voluntad de algunos escritores por pertenecer a los restos, nunca del todo fríos, del Imperio Austrohúngaro es un recurso trillado, aunque no por eso menos eficiente. La pregunta resulta entonces algo chirle: ¿es posible leer la relación entre la web y las expresiones de la escritura autónoma –o pretendidamente autónoma- más allá de los afeites sociales que tan mal y al mismo tiempo tanto han hecho por el arte de escribir? Con una rara aunque no del todo inédita nostalgia por el futuro podríamos demandar un nuevo formalismo ruso que se haga cargo de estas recientes inflexiones del Logos. Pero si empezamos por el principio, el problema de escribir sobre “Internet y literatura” comienza a la hora de definir qué es, o mejor, qué entendemos por “literatura”. La palabra parece un colador infinito. Al menos hoy, todo lo que se sirve en ella se termina derramando hacia afuera o cayendo

para volver a subir y repetir el proceso. Hay muchas cosas que pueden ser definidas como “literatura”: Shakespeare, Joyce, el género novela, la poesía, un soneto, Borges, una parte del nombre de una materia dictada en la Universidad de Buenos Aires, Cervantes, la ficción, una página escaneada de un libro viejo. Cualquiera definición suena imprecisa. En los bordes hay dudas. Cómo afecta la web a este ya de por sí enrarecido paisaje sería una segunda instancia de análisis. Por lo tanto esta serie de reflexiones, ingenuamente ordenadas bajo el rótulo “Internet y literatura”, será también una definición de cómo y qué se lee hoy.

#### 4.

Cuando entré en la universidad en 1994 los programas de estudios terminaban con la vuelta de la democracia. Hasta ahí se estiraban las periodizaciones académicas y los alumnos las acataban al pie de la letra. Era posible pescar bibliografía actualizada en muchas cátedras, casi siempre como insumo para la construcción de un aparato crítico. Pero la periodización, la idea de historia como un bloque que avanza y tiene conciencia de sí, se detenía en 1983. Era posible, a veces, encontrar excepciones. Lectores que intentaban “estar al día”. Después de todo habían pasado más de diez años, el país había cambiado, la manera de ver el país y de vernos a nosotros –y el dinero, y las relaciones de poder y la política– habían cambiado. Pero, por lo general, la academia, como responsable de fabricar un corpus de lecturas, atrasaba. Era difícil pedirle que se moviera más rápido porque el presente se había congelado, y ella misma, como institución, había participado de ese proceso de congelamiento.



## 5.

Hacia los primeros años del siglo XXI eso cambió. Casi se podría decir que el cambio se dio hacia los primeros meses, días, momentos del siglo XXI. Internet ya tenía una vida útil y un recorrido cuando el gobierno de la Alianza expiró de la peor manera. Por eso, quizás, ese lapso de tiempo, que podríamos situar entre 1995 y el año 2000, posee desde nuestro presente acelerado un aire prehistórico.

## 6.

En el 2003, año marcado por sucesos determinantes, Norma editó *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* de Daniel Link, uno de los primeros esfuerzos válidos por entender qué estaba ocurriendo con la milenaria actividad de escribir y leer. En ese momento, sirvió para avanzar sobre muchas cosas que hoy comprendemos mejor, pero pasó —como tantos libros importantes— ligeramente desapercibido. Para la cantidad y calidad de lecturas y respuestas que proponía, estimo que se lo leyó poco. Libro fundante, entonces, primer libro sobre un tema reciente, *Cómo se lee* enseguida fabricó una tradición en la que insertarse, un contexto de enunciación. Por eso, aunque es pionero y avanza, insisto, sobre temas tratados a medias o nunca pensados antes, Link se las arregla para organizar un paisaje que parece lleno de reflexiones y nutrido de ideas sobre, por ejemplo, una plataforma tan joven como Internet.

## 7.

Todas las intervenciones críticas de *Cómo se lee* valen una y también dos lecturas. Me voy a detener aquí en “Historias de cartas

(políticas del campo)”. El ensayo pone en tensión la idea de campo de Bourdieu con uno de los géneros más antiguos, la carta. Link dice que de las “nuevas tecnologías”, el correo electrónico “es la más difundida”. Vale recordar que el texto fue leído en unas jornadas en Rio de Janeiro a principios de noviembre del 2002, en lo que todavía era un mundo sin blogs ni redes sociales.

## 8.

Más allá del arsenal clásico para pensar las relaciones entre el escribir y el interactuar con el mundo, que incluye a Barthes, Bourdieu, Foucault y Habermas, aquí Link hace la diferencia con una idea de Peter Sloterdijk que le permite releer toda o buena parte de la tradición intelectual que atañe a estos temas. Sloterdijk dice que vivimos en sociedades pos-epistolares y por lo tanto pos-humanísticas. Retomando esto, Link escribe:

Un largo proceso de humanización se mantuvo activo, en el campo literario, gracias a la correspondencia. Sin ella, la filosofía occidental no existiría, al punto que podemos definir el pensamiento crítico de nuestra tradición cultural como una carta cuyo destinatario se desconoce.

Las cartas son, entonces, un punto de partida ideal para pensar cualquier problema literario, y no solo literario. Desde el affaire Dreyfus y el *J'acuse* de Zola, publicado como carta en el periódico *L'Aurore* hasta la *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar* de Rodolfo Walsh, pasando por las cartas de Pablo a los cristianos primitivos, las *Cartas filosóficas* de Voltaire y las *Cartas a la opinión ilustrada* de Jacques Alain Miller, la carta como género siempre resultó útil y viable. De ahí a desarrollar lo que Link llama “el correo en la época de distribución digital” hay un paso.

## 9.

Más allá de las consecuencias que el uso del correo electrónico tenga para el pensamiento universal y el área “humanísticas del mundo”, filosofía, sociología y derecho incluidos, con este simple y elegante cruce de bibliografías, Link logra fijar el primer problema formal a la hora de pensar las relaciones entre literatura e Internet. “Historias de cartas (políticas del campo)” lo demuestra con claridad: el primer género afectado por la llegada de la web es el género epistolar. Siguiendo ese razonamiento podemos preguntarnos: ¿cómo es un “mail”? ¿En qué se diferencia a una carta manuscrita o impresa en una hoja de papel y enviada por correo? ¿Hay algo más allá del soporte? ¿Qué elementos componen los cambios? ¿Cuáles son sus constantes? Si podemos identificar lo que se pierde y lo que se gana entre un mail y una carta en papel, las modificaciones que le imprime la web a esa escritura, podremos inferir cómo transformó la revolución digital a este, el primer género afectado.

## 10.

La escritura manual de cartas en el siglo XX continuó con una rutina muy similar a la que había tenido en el siglo XIX, y también antes. El sistema del correo cambió, se mecanizó, controló sus márgenes de error, se expandió y dio más garantías, pero cuando se metía una carta en el buzón a principios de 1990 todavía existía una cuota de incertidumbre. El sobre, que debía ser estampillado o sellado, que debía viajar físicamente y ser transportado por seres humanos, podía perderse o dañarse, podía no llegar. De los efímeros telegramas hasta las largas cartas literarias firmadas por autores y, casi desde su redacción, destinadas a ser recopiladas en algún libro, la escritura epistolar

preservó cierta forma durante todo el siglo XX. O para decirlo de otro modo, en este plano, el siglo XX fue fiel a sí mismo hasta el final.

## 11.

La tecnología del correo electrónico llega y cambia esta situación de forma radical. De un día para otro primero sorprende y luego, muy rápido, se hace imprescindible. No es un detalle menor que, encerrado en su nombre, haya un equívoco. El adjetivo miente, es fallido. La materialidad del e-mail no es “electrónica” sino “digital”. ¿De qué nos habla este dejo arcaico, esta atadura al siglo que lo vio nacer? El correo electrónico es el umbral de la revolución digital en el área de las comunicaciones, su gran preámbulo y al mismo tiempo su eje central. Pero “electrónico” suena todavía demasiado cerca de “analógico”. Así, volvemos a formular ahora nuestra pregunta: ¿cómo afectan los correos electrónicos a la forma de la escritura?

## 12.

La primera tentación cuando se compara la práctica de la carta en papel con el correo electrónico es hablar de brevedad. Escribimos más y de forma más breve. Esto es relativizable. En 1980 con el teléfono ya desarrollado es posible que se escribieran menos cartas que en 1950, pero no deberíamos acotar la mirada a una escena íntima y cerrada donde un ama de casa, tomándose un respiro de la rutina diaria, redacta una larga misiva llena de dudas existenciales con alguna ocasional falta de ortografía y mucho potencial literario. Las cartas manuscritas no solo las escribieron los personajes de Manuel Puig. La carta institucional o amatoria, la citación, la carta documento o de

compromiso, el telegrama comercial, el memo, entre otros géneros y soportes, funcionaron hasta que llegó Internet con el breve *intermezzo* del fax, cuya combinación de tecnologías hoy parece más vieja –y ridícula– de lo que en realidad era.

## 13.

Mucho más fácil de comprobar es que en la inmediatez del correo electrónico, el lenguaje se hace más laxo. Sus normas, sus reglas ortográficas y sintácticas, incluso su vocabulario, se tensan. La administración y disponibilidad constante, rutinaria, laboral, cotidiana, le hacen perder peso. Con Internet, puedo mandar un mail con errores, o apreciaciones sin meditar, porque es instantáneo. No hay borradores. No hay reescritura. Se pierde el cuidado que se podía tener en una carta manuscrita. Que la tecnología se encargue de fechar y firmar nuestros mensajes hace que esto se acentúe. No hay necesidad de enmarcar nuestras palabras. A veces ni siquiera las firmamos. La escritura fluye. Mando un mensaje a un amigo y al mismo tiempo sé que enseguida puedo mandar un segundo mail corrigiendo mis primeras apreciaciones. Sin darme cuenta, entablo un diálogo escrito. Escribimos y respondemos, entonces, con un uso del lenguaje que se parece al teléfono. La frase que se empezó a escuchar, al mismo que se empezó a popularizar e incorporar el uso del correo electrónico, fue “no escribas un mail enojado”. El lenguaje escrito se volvía *todavía* más rutinario.

## 14.

Al mismo tiempo, toda comunicación incuba, conlleva y propone el equívoco. La distensión del mail trajo enseguida problemas con la práctica de la ironía. Por eso otra cosa que se escuchaba al principio y que todavía se dice: “Cuidado, si escribimos como hablamos, es posible que las inflexiones de la ironía no se sientan”. Con los insultos pasaba algo similar. Si se pierde la voz, su contexto de enunciación oral, las “malas palabras”, por ejemplo, se endurecen, pierden su humor, dejan de ser muletillas para ser lisa y llanamente insultos.

## **15.**

El lenguaje escrito se empieza así a deformar, se acelera, intentando, de alguna forma, ponerse al día. La desjerarquización del soporte, su pluralización, sus ilimitados recursos de espacio y emisión, hacen que se caiga rápido en una desjerarquización del lenguaje. Este trastoque permanente de valores heredados va a ser una de las grandes modificaciones que la web va a ejercer sobre los géneros literarios. La otra, la puesta en cuestión de la autonomía del lenguaje literario.

## **16.**

Estos aprendizajes básicos de lo que podría llamarse –pomposa pero no por eso menos acertadamente– una “vuelta a la escritura masiva” va a encontrar su gran lección inaugural en la tecnología pública del blog.

## **17.**

La tecnología del blog da vuelta, como una media, la escritura privada de los correos electrónicos. Este paso a lo público no constreñirá ni regularizará los usos escritos, muy por el contrario, terminará de relativizar las normas, incluso las más básicas. Escrituras sin mayúsculas, sin correcciones, sin comas, excentricidad en la construcción sintáctica y ortográfica, largo etcétera. La proliferación de plataformas de la mano de Blogger, comprado por Google en agosto del 2003, y la consecuente popularización de los dominios *blogspot*, implica, entonces, un segundo paso en esta pérdida de jerarquías del lenguaje escrito.

## 18.

¿Cuál es la forma de un blog? Si el blog es una larga cadena continua, inasible del todo, un *work in progress* que no se detiene, sus eslabones son los *posts*. Los *posts* parecerían *a priori* no tener una forma definida. Como los textos que contienen los mails pueden variar en extensión desde varias páginas hasta una línea y, como en los mails, la fecha se imprime de forma automática. Pero la gran diferencia es que aquí se escribe para todo aquel que quiera leer. Hay una idea constructiva. Repito, cada *post* es un eslabón, un ladrillo, una piedra. Se escribe todos los días, se lee todos los días. La escritura se regulariza, se arma, se va acomodando. El blog parece una alcancía, un “tamagochi” del Logos al que hay que alimentar. La interactividad es permanente. Los blogs comienzan la época de la hiperconectividad más allá de la intimidad del e-mail. Percusivo, continuo, rítmico, el entramado selvático de los blogs hace vibrar la ya bastante cuestionada torre de cristal. Ya no es posible *ignorar* con tanta facilidad. De

hecho, ignorar empieza a ser una militancia, una conciencia. Hay que hacer esfuerzo para desconocer cómo escribe el otro. La gran contradicción de un diario privado que es público no resulta tan dura como que la tecnología comienza a crear y a confirmar autores. La primera persona arrecia. La subjetividad se inflama.

## 19.

El libro entonces sigue siendo el libro y una revista o un diario siguen siendo una revista o un diario. Pero la idea de autor cambia. ¿Por qué? Porque se puede ser reconocido como autor por fuera del papel impreso. Sin embargo, el blog no termina de afectar al lenguaje como lo hacen los *comments*.

## 20.

Si con el blog, el diario privado salta del escritorio, el estudio o el living a la calle, el *comment* por lo general viene corriendo desde la cocina o el baño. Se parece a un grito de alerta, entusiasmo, confirmación o insulto. El *comment* es los fondos, el patio de atrás, lo que se puede mostrar o se puede esconder, de alguna forma la contracara de esa exhibición permanente que es el blog. Tiende a ser breve, y sobre todo sintético, pero lo más importante es que opera de forma crítica, como un texto necesariamente segundo. El *comment* inaugura así otra etapa de la pluralización de la opinión. Puede ser anónimo, puede estar enmascarado. Aparece firmado con seudónimos y se leen en él bajezas de todo tipo, acusaciones, desacreditaciones, mientras inicia discusiones que se disuelven y se vuelven a armar. El *comment* es irónico, festivo, degradante, veloz, y no se limita al blog. Los diarios instalan la posibilidad de que sus noticias y sus



protagonistas –periodistas, entrevistados y entrevistadores– puedan ser comentados. Llegan las acusaciones, las sospechas, los cuestionamientos. La autoridad de la letra se desdibuja. Las operaciones de lectura se complejizan. El *comment* es el género que inaugura la paranoia digital y su fantasma.

## 21.

Con los comentarios de blogs y noticias, la desjerarquización del lenguaje vive un momento de explosión. Todo lo que permite comentarios puede ser denigrado, enaltecido, apostrofado, editorializado. La oralidad gana contra la norma. Los reflejos anticipan a la reflexión. Los *comments*, antes que los blogs, anuncian el pliegue barroco y el intercambio de las redes sociales.

## 22.

¿Cómo sería una novela escrita, construida, a partir del género *comment*? Sería una novela ácida, con una trama de equívocos y malentendidos, una novela de tesis muy cercana al aforismo negativo y a la crítica literaria. También una novela del ruido.

## 23.

Mientras los blogs y los *comments* se popularizan, el chat se afianza. Gmail lo incorpora en línea a su plataforma de correo electrónico superando al Messenger de Microsoft, un programa invasivo que era necesario descargar y ejecutar, y que rápidamente se vuelve obsoleto y persiste en base a usos residuales. Bastante más tarde, pero de forma similar al Gmail y con el mismo espíritu de centralización, Facebook también incluirá el chat entre sus servicios.

## 24.

Cuando se describió por primera vez el chat se dijo “un sistema de mensajes instantáneos”. Pero, ¿más instantáneos que el mail? Sí. El protocolo de comunicación es diferente. Las presiones y operaciones que ejerce el chat sobre la lengua son más duras y exigentes que en el mail. En el chat aparecen aun con más contundencia y claridad los vectores de condensación y oralidad. Podríamos incluso decir que aparecen con brutalidad. Los usuarios retuercen la lengua. Prima lo utilitario en su fase más arrebatada. Pero condensación no significa necesariamente síntesis. La condensación también es la reducción, el apelmazamiento, la compresión de un gas y su transformación en líquido. Así, lejos de un destilado, el chat contiene en sí mismo, comprimido, en las pocas palabras que lo pueden componer, un mapa para leer todas las fracturas y recomposiciones que la cultura digital genera cuando avanza sobre el lenguaje.

## 25.

Más. Si la autonomía de las piezas literarias se vulnera en cada *post* que se escribe, el chat opera como una puesta en valor y relectura de toda la tradición literaria que realizó experimentos con la oralidad y lo coloquial. Cada lengua tiene sus paradigmas ya canonizados. En la novela reciente, desde James Joyce hasta Manuel Puig, desde Faulkner hasta el boom de la novela latinoamericana. En poesía los ejemplos son todavía más pregnantes.

## 26.

Entonces, desjerarquización, pluralidad, reblandecimiento de los géneros y las normas y puesta en cuestión de la autonomía. Se escribe cada vez más “como se habla”, “casi sin pensar”. La escritura, con toda su carga de afectación y artificialidad, ¿empieza a tener una velocidad parecida a la de la televisión y la radio? ¿El principio de estos intercambios digitales puede remontarse a los diálogos platónicos? Frente a este proceso de repluralización del uso a partir de algo tan contundente como una tecnología imprescindible para la comunicación, el arte de escribir –o uno de sus más conspicuos representantes, el arte de la novela– puede optar por dos posiciones. Una, replegarse sobre un estilo que continúe la tradición y afianzar, continuar, evitar el roce con estas operaciones, o, dos, incorporarlas, darles un lugar, integrarlas o al menos intentar hacerlo. Esto demuestra que incluso aquellos que optan por seguir adelante sin mirar lo que ocurre en sus casillas de mails se ven modificados, comprimidos, cercados, por la web. No escuchar, desentenderse, también es una forma de responder al llamado digital. Quizás la más evidente y llamativa, la que más resalta por contraste.

## 27.

Siguiendo la segunda opción, nacen entonces algunas novelas que intentan “sintonizar” el pulso formal de estos nuevos soportes. Elijo dos casos, quizás los primeros. *La ansiedad* de Daniel Link, publicada en el 2004, y *Keres coger? = Guan tu fak* de Alejandro López, publicada en el 2005. Ambas novelas son primeros intentos de abordar las nuevas tecnologías de la comunicación desde la literatura. Sin embargo, esa pretensión y su realización concreta no se ven privadas, como se dijo, de una importante y nutrida tradición literaria. Tanto *La ansiedad* como *Keres coger?* revelan una relación, tanto en operaciones como en intereses, con los procedimientos de cierta zona ya bien

trabajada y conocida por la crítica e incorporada al canon de lecturas argentino. Más allá de los resultados puntuales, la pregunta es: ¿cuánto se pierde y cuánto se gana en este pasaje de la energía de la pantalla a la autonomía –pretendida o real– de un género que se consume desde el papel? O quizás, más específicamente, ¿qué implica este desdoblamiento? ¿Es un avance sobre el presente de la realidad literaria o un retroceso de los géneros de la web a un lugar de prestigio –el libro– relacionado con el siglo XX? Para responder a esto el primer paso es preguntarse cómo, de qué manera, y con qué elementos y herramientas están construidas estas novelas.

## 28.

*La ansiedad* y *Keres coger?* muestran muchos puntos de contacto, similitudes formales y temáticas que es difícil pasar por alto. Mientras desarrollan una mimesis del lenguaje desjerarquizado que circula por la web, narran diferentes tipos de perversiones. En ambas novelas la clase media, si aparece, es retratada en pose de desconfianza, proletarizada, incluso cuestionada en su moral y en su relación con el dinero. Al mismo tiempo, las dos novelas desarrollan historias de marginados y marginales en lo que puede leerse como el alargamiento de la tradición argentina de Boedo. Así, mientras el lenguaje por fuera de la norma retrata situaciones que se tensan con las reglas sociales –aparece el coito anal, el travestismo, la violencia sexual, la sumisión– la mayoría de las veces esto surge atravesado por una deformación de las normas del lenguaje.

## 29.

Sin embargo, también es posible percibir diferencias. ¿Cómo se resuelve ese intento de mimesis, esa idea de retomar los nuevos soportes de la comunicación para narrar? López se decanta por el collage y ubica en las páginas de su libro los marcos y las marcas de la web. Así encontramos signos y simbolitos de todo tipo, horas de salida y entrada, remitentes, los dibujos que acompañan los mails y sobre todo mucha diversidad tipográfica. El procedimiento de captura –ese cortar y pegar– tiene un efecto literario, produce un extrañamiento, pero al mismo tiempo compite con la linealidad de la escritura, modificándola por afuera, y poniendo a la novela cerca de un libro objeto. Link opta por minimizar este recurso gráfico. Más allá de los emoticones, aunque conserve por ejemplo las faltas de ortografía y tipeo de los chats, realiza una operación menos “gráfica” y “concreta” –en el sentido de la “poesía concreta”– que la de López. No por eso apuesta más a la construcción de sus personajes y sus psicologías, ni tampoco diseña grandes tramas con vueltas imprevisibles. Pero sí su estilo resulta ligeramente más reflexivo, menos cerrado. La inclusión de prosas eruditas, fragmentos de obras de la cultura universal, refuerza la idea de deriva en la que nos sumerge la web de manera más eficiente que el miserabilismo, a veces duro e intransigente, de *Keres coger?*

### 30.

Ambos intentos, sin embargo, ocupan un lugar especial dentro de la historia estética argentina. Lugar que posiblemente se vaya afianzando con el tiempo y a medida que avance la reconstrucción del principio de siglo literario por parte de los historiadores de la literatura. Los pioneros son pioneros más allá de sus resultados, y en este caso se trata de novelas que ponen en escena situaciones conceptuales complejas.

## 31.

Otro experimento, contemporáneo de estos libros pero diferente en su concepción y sobre todo en relación a la construcción de su figura autoral, es la publicación en el 2006 de *Buena leche - Diarios de una joven no tan formal* de Lola Copacabana. El libro reproduce sin grandes modificaciones formales el blog [www.justlola.blogspot.com](http://www.justlola.blogspot.com). Se trata de un libro de escritura fresca y sensual, curioso y desbordante, parecido en su forma a *El libro de la almohada*, un diario escrito por Sei Shōnagon, dama de la corte de la emperatriz Sadako, hacia el año 1000. Como dice Wikipedia, “posiblemente sea el *nikki* o diario íntimo más famoso de la literatura japonesa”. Ambas escrituras, la de Lola Copacabana y la de Sei Shōnagon, se presentan no del todo asibles o abordables. Su lectura, parecería, no puede hacerse de corrido, sino que impone cierta idea de consumo fragmentario. Por más significativas que sean, la publicación de un grupo de cartas no necesariamente da un buen libro. De la misma manera el paso del blog al libro sin mediaciones desacomoda la lectura. Si el blog imprime un ritmo a la lectura, un *post* por vez, espaciado por un tiempo, el libro ofrece todo para que sea el lector el que lo administre. Algo se pierde ahí, algo que podríamos definir como cierta tensión de la lectura pautada y diaria. En el libro, hay un ritmo alterado, aplanado. Lo que se narra en *Buena leche - Diarios de una joven no tan formal*, por otra parte, es previsible y aunque no es aburrido, se apelmaza enseguida. Una gacetilla lo presentaba así: “Impresiones y caprichos de esta chica de veintitantos con relatos de aventuras de la vida cotidiana: clases en la facultad de derecho, su vida junto a su pequeña hija, amores que van y vienen, cigarrillos, fernet con coca y sexo”.

## 32.

Retomo: ¿se puede producir una literatura, escritura, novela canónica con estos procedimientos? Al parecer, trabajar con estas formas jalona las historias que se narran 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. Lo digital, entonces, ¿también podría ser entendido como una categoría estética?

## 33.

Para avanzar, cito fechas. En el año 2006 se inaugura Twitter y Google compra YouTube. En el 2007, Facebook lanza su versión en español. Antes, la expresión “redes sociales digitales” significaba muy poco. Sin embargo, los blogs eran, de hecho, redes sociales digitales. ¿A qué se debe que Twitter y Facebook sean identificados rápidamente como las únicas, o al menos, las más importantes redes sociales de la Argentina y que los blogs pertenezcan a otra especie y a otro momento de la historia?

## 34.

Más allá de toda normativa, si se genera escritura, se genera la posibilidad de una *literaturnost*. Esa es, en la euforia o la disforia, en el triunfo o la decepción, la lección que nos dejan los corpus nacionales narrativos, poéticos y dramáticos de la modernidad. Si optamos por negar esta posibilidad, o complejizarla –es válido–, entonces nuestro camino será largo y de espinas, y es muy probable que también parezca seco y haya que esperar cincuenta años para empezar a recorrerlo. Acosado por la ansiedad y un mal disimulado entusiasmo crítico, que en

algún momento puede ser vitalidad, elijo leer las redes sociales dentro del corpus literario.

## 35.

Twitter y Facebook son máquinas literarias complejas. Al mismo tiempo que digo esto, y sin negarlo como posibilidad de análisis, voy a ahorrarme y a ahorrarle al lector el sondeo sobre los límites de lo privado y lo público ya que considero ese acercamiento algo trillado. Toda escritura, por mínima e irrelevante que sea, vulnera esa frontera siempre difusa, siempre en cuestión. Y ya dentro de la forma, que siempre es también un poco afuera de la forma, me pregunto: ¿llegó el momento en que la poesía está siendo hecha por todos? ¿Suena la hora de la democratización del ineludible monólogo final del *Ulises*, donde Molly Bloom entra en un proceso bulímico lingüístico? ¿Son esas páginas centrales de la modernidad un viejo antepasado, el “homo erectus”, del *timeline* de Twitter? ¿Ana Karenina vive fragmentada en Facebook, travestida en una heroína sentimental que se fotografía a sí misma en el baño de su casa y lee literalmente todos los comentarios que le hacen en su muro? El espiral de estas comparaciones, que unen retóricamente el alto modernismo y los experimentos de las redes sociales digitales, podría ser largo, fascinante o tedioso, pero sobre todo improductivo. Si se trata de hacer analogías, entonces, preferiría volver a los pliegues, y decretar la existencia, el regreso o la supervivencia, de un barroco contemporáneo.

## 36.

Twitter y Facebook, entonces, como los dos nuevos pliegues de un barroco contemporáneo. Facebook, más groncho, más



popular y populachero, puede ser leído en relación con la literatura de cordel, con la imagen y el epígrafe, con un relato plano del yo, grasa, inclusive porno. La narración continua de nuestros cuerpos exhibidos. Tiene comercio simbólico con otros gestos de firuletes recargados y excesivos, como tunear un auto, ponerse brillo en la cara, maquillarse, tatuarse, usar minifalda plateada y ostentosa ropa de marca. Twitter es más *arty*, más falsamente humilde. La erótica social y el pacto de diálogo se presentan aquí indefectiblemente atravesados por el Logos. El discurso etiqueta palabras claves con forma de *hashtag* y remite a la comunicación fluida y hermética de los albañiles y los arquitectos pre-modernos, recuerda a las sectas, a los guñños, a las identificaciones secretas. Twitter es una cinta violeta prendida en el saco mientras se escucha misa. Entonces, si las redes sociales son una catedral gótica, en Facebook se purgan los pecados y al mismo tiempo se los socializa porque no es posible dejar de pecar, mientras Twitter queda para los silenciosos constructores del Gran Logos. Ambos hablan de la medida y la exageración de nuestra época.

### 37.

Desde luego también están, continuando el proceso de desafío a las normas del lenguaje, la picaresca, la denuncia, la acusación, la chicana y sobre todo las máscaras y el anónimo. Y ya no se trata tanto de la brevedad, como de la fragmentación, la continuidad y la superposición. En este sentido, las redes sociales son una experiencia de multiplicación exponencial de la navegación en la web. Rige la yuxtaposición y el choque. La curiosidad, un poco vertiginosa, de la metonimia desplazando a la metáfora como gran figura del lenguaje, acicateada por el ego y la perenne máquina del narcisismo. Así, en este caos de símbolos acelerados, insisto, el gran tema parece ser admitir que

la producción escritural de la web ya es “literatura” en sí misma, y de ahí ver cómo se soluciona la ecuación soporte-legibilidad, o mejor, soporte-prestigio. (Entendiendo “prestigio” como el lugar de administración de un bien, un punto de concentración en el campo intelectual.)

## 38.

La última palabra la tendrán los críticos. En ellos, en esa figura siempre opaca –y hoy incluso maldita– recaerá a futuro, aunque ya podríamos pensar en el presente, la separación de lo que vale la pena ser leído y preservado de este marasmo pegajoso. Su trabajo deberá ir en la dirección de marcar una autonomía, por un lado, y de reponer un contexto, por el otro. Este movimiento de pinzas podría dar antologías de cuentas de Twitter leídas como diarios íntimos, debidamente anotados para el estudiante o entregados depurados de ripios para una lectura sin trabas. No otra cosa que un Twitter prehistórico parece ser, por ejemplo, el *Diario de gastos* de Sarmiento en Europa.

## 39.

Una digresión final. *El Quijote* parodia las novelas de caballería pero, al mismo tiempo, es una novela de caballería. La pregunta entonces no resulta tanto quién volverá a escribir el *Facundo*, sino quién logrará ironizar a los grandes y multitudinarios ironistas de la web. Twitter, en este sentido, parece un campo cerrado y complejo, una serie de líneas que pueden ser leídas como versos de un poema o capítulos de un relato atómico. Facebook, con su ingenuidad sensual, se me antoja más fértil como objeto de la ironía y la parodia. ¿Recortaría hoy Mallarmé puntillosas uniones crípticas de palabras en Twitter? No lo sé.

Pero Emma Bovary tendría, seguro, una expeditiva y rendidora cuenta de Facebook, lo cual no garantizaría su éxito en el adulterio pero tal vez sí evitaría su suicidio. No olvidemos que de resignar caminos también está hecha la evolución.

# Índice

---

**Prólogo**  
página 7

**Lamberti**  
página 9

**Sobre la *Escolástica Peronista Ilustrada*  
de Carlos Godoy**  
página 21

**Catálogo animal y altura en Busqued**  
Página 33

**Querido diario químico**  
página 51

**Actividad paranormal, Mazinger Z  
y terrorismo de Estado**  
página 61

**Sobre la trilogía argentina de Pablo Katchadjian**  
página 75

**Un libro chino**  
página 95

**Sobre 76 de Félix Bruzzone**  
página 103

**El fetichismo reciente por la antología argentina**  
página 131

**Sobre la juventud**  
página 147

**Internet y literatura**  
página 153

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer a Facundo Falduto, Joaquín Linne, Martín Felipe Castagnet, Nacho Damiano y a Celia Dosio por la generosa ayuda que me prestaron a la hora de poner en orden el borrador final de este libro. Y gracias también a Sebastián Martínez Daniell que una vez me dijo, con resignación, “claro, a vos te interesa la crítica”.

