

DOSSIER: EL ESCRITOR AUSENTE...

Carácter dialéctico, pensamiento crítico y pasión intelectual. Una polémica

Rocco Carbone y Ana Ojeda*

Los autores exponen su posición sobre el debate iniciado por Rosana López Rodríguez en *El Aromo* y la revista *Veintitrés*. Discusión en la que participaron también Elsa Drucaroff y Maximiliano Tomas.

Hay un abismo entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra y el que no ve su utilidad revolucionaria sino en que renuncie a ese poder.

Jorge Cuesta

Uno

“[...] es el discurso que ejercitan los especialistas en indignación para establecer un combate verbal que no trepida en superar ese plano a fin de abandonar la relativa tranquilidad de la argumentación y excederse en la zona de la violencia encarnada.

Una entonación de protesta tiende a distinguir a los ejecutores de una verbalización tan extrema que amenaza permanentemente con desbordarse hacia fuera de las palabras e impactar sobre el cuerpo del adversario” (Croce 2006: 7).

Cita y primera inflexión (a la que seguirán otras en los párrafos sucesivos) con falta del sujeto: la polémica –controversia, ensayo coral o género de intercambio, como sinónimos posibles, responde a la tensa andadura del suspenso (al espectáculo de la espera)– no es de modo alguno una denuncia que se formula en un momento pacífico para llamar la atención sobre un tema particular. Es la ruptura de un silencio que anticipa lo que anuncia. Se trata de una declaración de guerra. Tan manifiesta que la base en griego de ‘polémico/a’ (*polémikos* < *pólemos*) quiere decir justamente eso: *guerra*. No es una amenaza o un agravio que formula uno en contra de otro, directamente, o buscando el respaldo de una autoridad, sino que se trata de eso, lo dicho: guerra. Mediada, eso sí, por la palabra. Y como tal, tiene un alcance público de amplio espectro. Guerra, cuya condición de posibilidad es el enfrentamiento entre

*Rocco Carbone es docente de la carrera de Letras de la UBA y Ana Ojeda es Licenciada en Letras por la UBA y se desempeña como editora.

bandos que implican posturas encontradas en torno a un mismo objeto de discusión.

Lo que toda polémica logra es una polarización y, complementariamente, una adhesión pública y/o privada a uno de los bandos que actúan como contrincantes intelectuales¹; y si no en acto, por lo menos en potencia puede reclamar también –cuando trasciende sus límites y apunta a categorías más amplias– una acción pública de posturas antagónicas. Esto acontece cuando más allá de lo que directamente tematiza, la polémica precisa los contornos de una postura ideológica. *Adelanto: si bien el caso que pretendemos estudiar reclama estos contornos (presenta un trasfondo ideológico), no rebasa su tema específico, que es literario. O, si se prefiere, puede entenderse como el resultado de una pulseada estético-ideológica en la que prima la inclinación estética.* Y para dar contexto, vayan dos casos, uno regional y el otro ruidoso y caribeño, que exhiben una densidad ideológica que determinó una considerable acción pública: la última polémica acerca de la Biblioteca Nacional, en 2006, aquí en Buenos Aires, y el caso Padilla, en 1971, en Cuba. Detrás de ambas, es posible palpar los tironeos de una cultura –“una polémica es una discusión en estado de emergencia, una erupción argumental que alivia o por lo menos replantea las tensiones subterráneas de una cultura” (Sheridan 1999: 13)–, los contornos de posturas ideológicas que se repelen y –eventualmente, lo digo con la cautela que implica una dosis de violencia– una intención aviesa, deliberada.

Polarización y posturas antitéticas, dije; que, a su vez, redundan en ‘errores’ de comunicación a la hora de ejercitar ese ensayo a varias voces que es la controversia. Errores sólo aparentes (por eso entrecomillo), que subrayan enfáticamente la condición de incompreensión acerca de un mismo objeto de discusión y que provocan una serie de malentendidos entre los adversarios. Errores que pueden ser de índole variada: factuales, metodológicos, conceptuales. Entonces, en toda disputa intelectual es posible encontrar entre los contendientes mutuas acusaciones de tergiversación (de las propias tesis por parte del oponente), del empleo de un lenguaje ambiguo, de la falta de respuesta a las objeciones planteadas o de la inexistencia de un abordaje al ‘verdadero’ problema de la cuestión planteada.

“Para polemizar hay que *entender mal*, apartarse voluntariamente de la *doxa* que propone un discurso y someterlo a un juicio sumario en el que en lugar de la actitud equilibrada de un magistrado se imponga la irreverencia provocadora de un adversario que busca la debilidad de un sistema o la vacilación de un enunciado para desarticlar todo lo que se apoya en él” (Croce 2006: 9).

Y es ese *entender mal* el que circunscribe la función principal de toda polémica: la de suscitar la producción inmediata de efectos. Efectos que

¹Los contrincantes configuran un verdadero *match* cuya finalidad es erradicar (‘eliminar’: es aquí/así que aparece el cuerpo del adversario) a la facción antagonista que esgrime argumentos contrarios.

no conducen 'a nada'. De hecho, toda esgrima intelectual es impredecible, caprichosa, libre y, sobre todo, sin resultados: no suele tenerlos. Se 'limita' a enfatizar el carácter dialéctico del pensamiento crítico. Si se prefiere: el 'resultado' de toda controversia es la escisión del pensamiento crítico. La polémica se detiene allí, nunca avanza hacia un 'acuerdo' entre las facciones: lo que empieza con argumentos puede terminar con puñetazos; o, como grado menor, se diluye en una serie de esteros sin mayores consecuencias. Es así que todo enfrentamiento intelectual representa un estado ideal (que, como tal, no puede durar eternamente): permite la ebullición de una porción de la vida cultural, ya que la irritación de la que surge activa una fuerza que revitaliza el campo intelectual (o a un sector, para no ser demasiado optimista). Dicho esto, al grano. En la polémica literaria que pretendo descifrar aquí, se presentaron esencialmente tironeos sobre la llamada "nueva generación de narradores argentinos" -integrada, entre otros, y teóricamente, por Gonzalo Garcés, Martín Kohan, Leopoldo Brizuela, Florencia Abbate, Kazumi Stahl, Washington Cucurto y Juan Terranova (autor de un siniestro libro que se titula *El ignorante* (2004): lógicamente, una autobiografía)-, pero también sobre las ideas, desdenes, ninguneos y pasiones más o menos convincentes que formulan y manejan desde su teatro de contienda -*N*, *El Aromo*, *Veintitrés*, *Perfil*- las facciones en lucha.

El enfrentamiento se desarrolló a partir de dos ideas encontradas que provocaron una discusión que, más que resolverse, terminó por disolverse. El primer disparo de la escaramuza se remonta a mayo de 2004 y a un artículo que Elsa Drucaroff publicó en la revista *N* del diario *Clarín*: fue ella quien rompió el pacto de silencio. Terminó, concretamente, dos años más tarde, en octubre de 2006, con otro artículo de la misma crítica: "El lugar de la ignorancia", aparecido en la revista *Veintitrés*. Entre uno y otro, Rosana López Rodríguez desarrolló, otorgándole dramaticidad a las aserciones de Drucaroff, su lectura crítica en la página de literatura de *El Aromo* entre septiembre de 2004 y junio de 2005; labor que culmina en septiembre de 2006 con "A la derecha de Montecristo" (*Veintitrés*).

Como en toda disputa intelectual, en ésta se midieron dos categorías de polemistas: los propiamente dichos -Rosana y Elsa, en este caso, especialistas en indignación, que no intentaron persuadirse, esgrimiendo sus razones, ni mitigar o matizar las de la otra, sino tan sólo negarlas- y los otros, que carecen de relieve. Esta falta de relieve tiene que ver no con la ausencia del rigor con que se debería preparar y documentar la argumentación (con vistas a que funcione como *estallido argumental*), sino directamente con la completa inexistencia de la misma. Aquellos que pertenecen a esta segunda categoría, entonces, no suelen blandir argumentos, sino que prefieren *gesticular* (tal como pretendió enfatizar algún pie de foto correspondiente a Chávez aparecido en *La Nación*). Lo que hay en ellos es mero *visage* (valga el francesismo). Se trata de una comunicación que pone el acento en la voluntad de comunicar (que es intención de exhibición) y no en la 'verdad' de lo que se comunica. En el caso puntual que nos ocupa, esta figura estuvo encarnada por el *Perfil* (título que justiprecia la parcialidad de sus enfoques) dominguero de

Maximiliano Tomas, quien en octubre de 2006 intervino en contra de López Rodríguez con su "A la izquierda de la estupidez". Más allá de éstos, otro actor que se pronunció acerca de las opiniones puestas sobre la mesa fue el conjunto de los lectores. La querrela, en sintonía con la era en la que se produce (la posmodernidad), encuentra un apéndice en algunos *blogs*. A éstos podemos considerarlos como 'tribunas' desde las que algunos lectores (la mayoría de los cuales practica el género anónimo, escudándose detrás de un seudónimo más o menos ocurrente) asumen el papel de jurado.

Ideas encontradas, adelanté. Ahora especifico por medio de dos contrapuntos. Luego, el desciframiento. La cuestión que arma y describe la polémica sobre la "nueva generación de narradores argentinos" se presenta en el no. 14 de *El Aromo* (sept. de 2004). Allí, López Rodríguez se pregunta: en qué situación se encuentra la narrativa argentina contemporánea, qué se escribe y cuál es la razón por la cual esta literatura no se lee. Sus interrogantes surgen a raíz de la nota publicada, en mayo de 2004, en *N* por Drucaroff. En dicha intervención, la crítica hablaba en términos elogiosos de la narrativa argentina de la nueva generación y sostenía que, a pesar de estar integrada por buenos escritores, éstos no son autores leídos. Resumo la razón: los narradores que la configuran, en sus obras, presentarían una realidad nacional desagradable (Drucaroff habla de un "presente sin raíces", de una realidad "suspendida en la nada"; por esto sería que los jóvenes narradores tenderían a preferir los policiales o los relatos de horror) que redundaría en una sensación de incomodidad en los lectores pequeño-burgueses. Éstos se sentirían cuestionados por estas obras. En el revés de la trama, López Rodríguez lee otra cosa: no se trata de que la pequeña burguesía no quiera reconocerse a sí misma en una literatura que la cuestiona, sino que "esta joven generación no es capaz de captar la vida que surge del Argentinazo [19-20 de dic. de 2001], con sus defectos, sus virtudes, con sus contradicciones" (RLR 2004: 4)². Como en el caso de Elsa, se trata aquí de arriesgar una hipótesis: los lectores preferirían solapar una literatura (impera una falta de interés de parte del público, entonces) que es incapaz de descifrar los tironeos de su realidad nacional. Primer contrapunto.

Y el segundo, pero al revés. Según López Rodríguez -en su artículo en *Veintitrés*- los integrantes de la nueva generación de narradores argentinos no tienen *preocupación alguna* por la política; en ellos, el compromiso político asumido por el escritor-militante, propio de los años setenta, se ha evaporado. No tienen preocupaciones políticas, y esta falta de compromiso estaría emparentada con la búsqueda (o 'explotación') de una *libertad para escribir*. Les reprocha, entonces, ese ansia de libertad creativa: "No hacer política en aras de la libertad estética o la libertad

²Es más: "esta 'nueva' literatura que desde el punto de vista estético no tiene nada de *novedad*, sino que es más bien un refrito de parodia; cuya estrategia de construcción es una manifestación posmoderna y deconstructivista, constituye la representación más cabal de la burguesía en el momento de su inmovilidad social y de su decadencia simbólica" (LRL 2005: 13).

del mercado” (RLR 2006: 7). De esto descendería que su literatura se transforme en un hecho falto de toda consecuencia. Preocupación alguna, dije, y ahora añadido, que -se sabe- implica una postura política (reaccionaria, desliza la articulista), que redundante en que “gran parte de ellos se abstrae de los problemas reales del mundo real” (*ibid.*). Complementariamente, su literatura, que “celebra la vida vieja, la sociedad muerta. Es una literatura muerta” (*ibid.*). Es por esto, entonces, por reaccionarios (ya que sus obras padecerían de una evasión estetizante), la sociedad argentina, que en los últimos años “se ha corrido muy a la izquierda” (*ibid.*) -esto es, ocupando, la sociedad, una posición política más avanzada que los propios escritores-, no los lea. Lectura, bajo forma de ausencia, que es la pregunta a partir de la cual arranca el razonamiento de López Rodríguez.

A estos argumentos, y desde las mismas páginas de *Veintitrés*, reacciona Elsa Drucaroff maneja el ataque *ad mulierem* y, soslayando la delicadeza del esgrimista, pone en marcha la ametralladora moderna. Descalifica, no la opinión, sino a quien la emite. Así, antes de examinar o siquiera matizar cualquier concepto, se larga al titeo: “La ignorancia es notable” (ED 2006: 6), excusado es decir el nombre de quién. La ignorancia como criterio de valor respecto de argumentos puestos en circulación a partir de una lectura con (válidos) ánimos de indagación. Y dos: esto, a pesar de que puede compartirse la acusación que la mueve: la configuración de “Bloques abstractos sin fisuras” (ED 2006: 7), donde, si descifro las entrelíneas, adivino un mecanicismo exacerbado del que adolecen algunas argumentaciones de López Rodríguez. Digo ‘mecanicismo’ porque su labor crítica parece no admitir mediaciones: *no un espectro de ciudades en el medio, sino una sola ciudad polarizada*. O, para contextualizar: López Rodríguez se deja caer en espejismos engañosos cuando pone *directamente* en paralelo la producción de la nueva generación (sobre todo en el caso de Cucurto, Abbate y Terranova) y la política kirchnerista. O sea: según su argumentación, estaríamos en presencia de un ‘reflejo pasivo’ o de un ‘testimonio directo’ de la realidad extraliteraria. Si bien este reparo puede compartirse, me apuro a enfatizar que Elsa aprieta en demasía y el bandoneón chirría. Descifro la jerga: reduce. Y lo hace a tal punto que su impugnación, de tan sobrecargada, resulta inverosímil. Minimiza los argumentos de Rosana reduciéndolos a una antinomia: escritores cuyos experimentos formales pretenden ser autónomos respecto de su entorno social *vs.* escritores deseosos de condicionar sus elementos de expresión no al principio de novedad, sino al de la comunicabilidad y la eficacia política. ¿Va? Va: “oponer una literatura ‘políticamente comprometida’ -cuyo contenido muestra la lucha social- a una centrada en lo ‘formal’, que no la muestra y no apela a la libertad estética y al ‘porque sí’, [...] es una viejísima y trillada discusión que atraviesa el arte [...], que si bien retorna siempre demuestra lo mismo: que no tiene sentido” (ED 2006: 6).

Dos

Avanzo. Para terminar de hacerse una idea cabal de qué es lo que esta polémica puso en juego es necesario ir a los textos interpelados por Rosana. Consideraré, entonces, *El grito*, de Abbate, y *Cosa de negros*, de Cucurto. La elección no es casual. Ya que la confrontación se constituyó en torno a una supuesta “nueva generación”, elijo dos autores cercanos por fecha de nacimiento (una mujer y un hombre, además, para lograr mayor representatividad). Por otra parte, elijo dos obras opuestas en cuanto a temática y estética. En un momento me dedicaré a ellos, no sin antes reseñar una curiosa particularidad de los ataques del ‘bloque’ Drucaroff/Tomas. Ni uno ni otro pareció reparar en que “A la derecha de Montecristo” baraja *una pregunta sobre el lector*. No sopesan, por lo tanto, la justeza (o no) de la respuesta de López Rodríguez a la pregunta que abre su artículo: “Posiblemente ese público al que aspiran [los escritores], pero que les niega su interés, esté mucho más avanzado políticamente que ellos” (RLR 2006: 7). Materia como para discutir, mis viejos. Tomas, es verdad, ensaya una crítica a esta hipótesis, al recordar que “los *rankings* semanales se empeñan en demostrar que ese ‘gran público’ compra, sobre todo, las novelas de Isabel Allende, Laura Restrepo, Laura Esquivel y Mario Vargas Llosa”. En efecto, dar por sentado que la narrativa argentina joven³ no se lee porque no es capaz de ‘captar la vida que surge del Argentinazo’ (RLR 2004a: 4) es seductor (sin duda), pero falaz. En efecto, supone aceptar como premisa —esto es, sin entredichos— que los lectores desean (buscan) encontrar su realidad en lo que leen. Se coarta, así, la posibilidad real de una lectura ‘escapista’, confirmada semana a semana por la lista de los libros más vendidos publicada en los suplementos culturales. Insisto: *tanto la pregunta como su respuesta* -hasta ahora en suspenso- *atañen, primero y antes que nada, al lector (y no al escritor)*. La ‘nueva generación’ no es más que una excusa para llegar al verdadero interrogante puesto sobre la mesa: quién lee. Y, correlativamente, qué lee. Vamos avanzando.

Esbozados a brocha gorda los bemoles principales de la polémica López Rodríguez/Drucaroff-Tomas. Me detendré, ahora, en el análisis de las dos obras elegidas. Con *El grito*, de Abbate, publicado en 2004 en la colección “Cruz del sur”, de Emecé, comenzamos⁴.

A nivel argumental, *El grito* narra la historia de un puñado de personajes que, aislados en sí mismos, no participan (a veces ni siquiera se enteran) de los hechos sucedidos durante el 19 y 20 de diciembre de 2001. Federico abre el libro y es el protagonista de la primera parte. Hijo

³Esta categoría, como ya se insinuó, resulta inapropiada para un estudio serio del campo literario, dado que presupone que todos tenemos las mismas inquietudes a las mismas edades y, a partir de estas supuestas coincidencias, elabora un colectivo denominado “generación”. Sin embargo, no lo descarto dado que la polémica sobre la que estoy escribiendo se dio en estos términos.

⁴Las citas las haré de esta edición. Todos los subrayados me pertenecen, salvo aclaración explícita en contrario. Entre paréntesis va el número de página.

de una familia pudiente, cuyo padre, durante la década del noventa, se enriquece todavía más, no estudia ni trabaja. Se siente perdido y no sabe qué hacer para encontrar su camino: “[era] un tipo improductivo y sin ningún talento claro y lo peor es que la conciencia de mi inutilidad no me servía para nada” (31). Se encuentra obsesionado con las apariencias (a tal punto que sale para ir al gimnasio en plena revuelta popular y, ante las inexplicables escenas callejeras de las que es testigo, afirma: “Yo estaba voraz de información [...] *no quería quedar como un tonto*”, 37). Su mayor problema es la tirante relación que mantiene con su padre, Oscar.

La madre de Federico es Mabel, “la oveja negra de una familia de muchísima guita” (63) que, durante su juventud, milita en la FAR junto a Horacio. Éste es el protagonista de la segunda parte del libro, en la que es recuperado no desde su costado militante, sino desde el amoroso. “Luxemburgo” será, así, una rememoración de todas las mujeres que se cruzaron en su camino, desde Mabel, su primer gran amor, hasta Eva, su hija.

El padre de Federico (y de Agustín, su hermano, que sufre de trastornos psicológicos) es -ya se sabe- Oscar. Dueño de una cadena de disquerías, Oscar es -en el momento en que transcurre la acción- homosexual, sádico y amante de la dominación. Disfruta torturando psicológicamente a su pareja (Peter, hermano de Horacio) y realmente a (inscribiendo su ejercicio de poder en el cuerpo de) parejas ocasionales, encontradas mediante la puesta de avisos en los clasificados de revistas especializadas:

“Busco gente anormal, soy *devoitée*, me encantan los gays con algún defecto físico. Espero el llamado de alguien sumiso, con una buena cola para disciplinar, dispuesto a probar todo (*finger*, doble penetración, *fist*, violaciones masivas, agujas en los pezones, golpes en el vientre, ataduras dolorosas, picana, vendas en los ojos). Tengo experiencia en causar sufrimiento y placer en forma simultánea” (219).

Por último, Clara es una escultora con leucemia. Ex pareja de Horacio, terminará viviendo un idilio particular con Agustín con quien, pese a su trastorno -o, en realidad, gracias a él-, reencuentra la alegría de vivir y termina formando una especie de núcleo familiar feliz.

A partir de estos personajes, *El grito* avanza sobre dos ejes. Trabaja una transposición léxica como forma de apropiación (de reinterpretación) de lo sucedido entre 1976 y 1983, es decir, del pasado argentino inmediato. Así, por ejemplo, Federico se pregunta “a toda hora qué sentido tenía vivir en ese estado de *desaparición*” (28), Clara asegura: “Fui a la guardia y quedé *secuestrada*” (170). Una vecina suya, por su parte, exclama escandalizada que: “*secuestraron* nuestros dólares [...]. Esto es peor que el socialismo” (214). Esta resignificación de términos que se cristalizaron con un significado particular para los argentinos es una de las apuestas fuertes de *El grito* y tiene que ver con un intento de apropiación -desde una óptica diferente a la de la militancia setentista- de la

historia. Un intento, en definitiva, de sacar esas palabras del pasado y devolverlas al presente.

Dicho corrimiento léxico tiene un correlato en el desplazamiento de los ámbitos conflictivos a nivel de los personajes. De lo público (las relaciones políticas) se pasa a lo privado (las relaciones amorosas). El caso paradigmático es el de Horacio que, si bien recupera su pasado de guerrillero, lo hace como mero soporte de sus distintas historias amorosas, para concluir afirmando: “No he hecho muchas contribuciones al mundo y de esas pocas la más importante es Eva [su hija]” (100). Esta apreciación cuadra perfectamente con la imagen que se construye de él. Un revolucionario con esfuerzo, con dudas y remordimientos: “Yo venía de grupos medio hippies de la música y del teatro, y admiraba la natural dureza de los militantes de extracción proletaria. Frente a ellos me sentía como un bebé de pecho. Pero no me resignaba a ser un perejil. Para sorpresa de mis viejos amigos, *intentaba con esfuerzo convertirme* en un recio soldado revolucionario” (63). A esta dificultad para convertirse en lo que quiere ser, se le suma la desgracia de Amparo, una gallega golpeadora con la que forma pareja y que lo somete a una tiranía privada. De sus años de convivencia con ella, Horacio dice: “Fue como una dictadura” (79). Como se ve, lo que era (fue) público/político (el Proceso) se convierte, aquí, en privado/amoroso. La dictadura se ejerce en otro ámbito (el de la pasión amorosa), pero mantiene su *modus operandi*. En efecto, Amparo (cuyo nombre funciona como oxímoron irónico respecto de su comportamiento) le pega a Horacio en público y en privado, hasta que la situación no da para más. Que sea el ex guerrillero el destinatario sumiso del maltrato no es ocioso, ya que contribuye a diseñar una imagen completamente ‘caída’ de la militancia, en la que a las dudas pasadas sobre el funcionamiento de “la Orga” se le suma una potente autocrítica: “la sensación de malestar, aquella que ahora entiendo como la sensación de ser un alienado viviendo en un submundo de alienados por las propias estructuras que habíamos creado con el objetivo de posibilitar la desalienación de todos” (72). En *El grito*, no sólo la militancia setentista no se reivindicada, sino que se la enfoca en su punto más bajo, de desencanto, derrota y frustración. El guerrillero no aparece en su presente de lucha idealista, sino en uno que recupera un pasado difuso, poco claro y, sobre todo, incierto. En términos de si era la vía de acción correcta.

En esta línea se comprende porqué, tanto Diego (militante y compañero universitario de Federico) como Mabel, otra ex guerrillera de la FAR, aparecen en momentos de extrema debilidad, al punto de ser apabullados por Federico y Oscar, respectivamente. De hecho, el primero, en un viaje en taxi desde su casa al gimnasio, desarticula las argumentaciones de Diego: “Afirmé que entre los jóvenes de izquierda hay más charlatanes y desorientados que reales sediciosos. Y por último juzgué lastimosas las peleas entre esos partiduchos que dedican su nimia inteligencia a encontrar entre ellos motivos de disenso que encima no existen” (44). Oscar, por su parte, apabulla a Mabel, único personaje caracterizado positivamente: “A esa altura resultaba muy claro que había sido derrotada [Mabel]. Durante casi dos horas no supo oponer

a los ataques de Oscar más que algunas parrafadas endebles, lugares comunes del marxismo, sin ningún resplandor, agudeza u originalidad” (153). En resumen, Mabel y Horacio, ex guerrilleros, viven un presente de pérdida de los ideales, autocrítica o intento de olvido. Esto por el derecho. Por el revés, Diego, que representa a la ‘nueva militancia’ de fines de siglo XX, carece de todo brillo y no logra contrarrestar a Federico ni siquiera en el ámbito del discurso. Éste, a su vez, es hijo de Mabel, de manera que, literalmente y sin presionar las entrelíneas, se podría leer en su pasividad, su inutilidad y egoísmo, el resultado de la ebullición ideológica de los años setenta.

Una vez que queda clara la completa obturación a la que condujo -según *El grito*- la militancia; una vez que queda establecido que es imposible cambiar el mundo, se produce una transposición también en este plano. El cambio, de ser externo, objetivo (como lo era para Horacio y Mabel en su juventud), pasa a resultar interno. Así lo entiende Peter: “Mi suicidio fallido me enseñó que *no puedo cambiar la realidad, pero sí el modo en que la percibo y el sentido que le doy*” (108). Si, como vimos, en los noventa ya no prima lo político sino el ámbito privado, la actitud de Peter es consecuente con el marco en el que se mueve. Siendo uno su propio universo, no es extraño que desaparezcan los lazos sociales. Todos los personajes de *El grito* tienen dificultades para relacionarse y no logran trascender su aislamiento, de manera que superar el encierro subjetivo en el que viven se vuelve un imposible. En esta novela, la crítica radical y completa a la militancia y las formas culturales setentistas no concibe la posibilidad de la solidaridad. En su mundo, el objetivo de las relaciones humanas es la voluntad de hacer mal al prójimo, al punto de que Clara sostiene: “Creo que, salvo papá, todas las personas a quienes les di un espacio para hacerme daño, me lo hicieron” (175). Así, no es extraño que los caceroles populares del 2001, espontáneos y apartidarios (solidarios, en gran medida) sean concebidos como “una mezquina desesperación [que] se apoderó de un sector de la pequeña burguesía hasta convertirse en coraje” (214).

Los únicos que escapan de esta insularidad enfermiza (“Mi enfermizo gusto por el aislamiento” (35), Federico *dixit*) son Agustín y Clara, de forma que la propuesta de la novela, en este sentido, es evidente. En medio de una década en la que la dimensión pública/política de los seres humanos se corrió hacia el lugar de la privada/amorosa, y en la que, además, el dinero ha conquistado esta última, de forma que todo se mide según los estándares del mercado (avanzaré sobre esto), los únicos que logran escapar de esa lógica apabullante son un loco y una enferma (dos ‘excepciones’ respecto del grueso de la ciudadanía). Ellos son las únicas dos líneas de fuga que propone la novela. Los únicos que logran rebasar las fronteras de su individualidad y ‘conectar’ con un ‘otro’.

Habiendo puesto en la superficie las declinaciones principales adoptadas por las transposiciones (de ámbitos, de palabras, de actitudes) que tienen lugar en *El grito*, avanzo sobre el segundo eje organizador de la novela. La construcción de la memoria. De los cuatro personajes principales (Federico, Horacio, Peter, Clara), todos, salvo el primero,

reflexionan en torno a la posibilidad de construcción de la memoria. Oscilan entre un no-deseo de recordar lo negativo y una imposibilidad de recordar lo positivo. De manera que, en definitiva, no recuerdan. O lo hacen de manera difusa. Confusa. Es sintomático que Horacio entregue a una familia de cartoneros las revistas que aún conserva de “la Orga”, lo único objetivo que lo une a su pasado: así, en su presente, no queda nada de lo que fue. Clara, por su parte, se desprende de las obras completas de Nietzsche que, en su caso, significa deshacerse también de la memoria: “muchas veces me pregunté qué es lo que correspondería a un corazón más sano: ¿recuperar la tranquilidad a cambio de perder los recuerdos, o retenerlos y aprender a vivir con la vergüenza?” (219). Ésta es la dicotomía que se desarrolla a lo largo de todo *El grito* y que termina resolviéndose en el ámbito de la primera opción. En esta novela, los personajes viven *en y a partir de* su presente, la conexión con el pasado es débil, poco clara (inútil para la comprensión del momento que se vive), de manera que Horacio, por ejemplo, afirma: “Y todos esos acontecimientos [los relacionados con la FAR] quedaron en mí *como una especie de niebla, como algo en lo cual pienso siempre, pero vagamente*” (71).

Esa desconexión, que muestra los años del menemato como un momento histórico en el que se vive en puro presente, va a ser tematizada en el capítulo de Peter, en relación con la tortura y la sumisión. En “Marat-Sade” se obtura la dimensión moral que entraña el hecho de generar sufrimiento para darle paso al relato médico: “el gusto por el sufrimiento, propio o ajeno, es un problema viral [...]. El Virus Azul se ocupa de empañar el Principio y así eterniza el mal, porque sólo conociendo el Principio se le puede poner al dolor un final” (138-9). De esta forma, la tortura psicológica que ejerce Oscar sobre Peter es posible porque éste carece de toda conexión con su pasado. Con la persona que fue alguna vez.

“¿No es lamentable que sea uno quién elige ser siervo? ¿Por qué esa tendencia a entregar nuestra autonomía como si nos pesara? [...] El poder del que domina no puede sostenerse un instante sin el consentimiento del que se somete” (132 y 161), reflexiona Peter acerca de su enfermiza relación con Oscar. En los noventa, éste no tortura “chupados”, sino que -volviendo evidente cómo el dinero penetra y transforma la esfera que antes pertenecía a la lucha ideológica, imponiéndole una relación comercial- paga para hacerlo. En dicha década, a través del imperio del dinero, se vuelve evidente que los que ganaron la pulseada planteada en los setenta fueron los torturadores; los que, como Oscar, viven un presente de gran riqueza y éxito profesional. Donde las estructuras y el *modus operandi* militares fracasaron (con la vuelta a la democracia), triunfó el dinero, que no hace sino instaurar una lógica que, luego de invadir todas las áreas de la vida, continúa el funcionamiento social del llamado Proceso por otros medios.⁵ Y al hacerlo, genera ese corrimiento

⁵Esto es a tal punto así que, por ejemplo, en mitad del delirio místico en un templo budista, Eli Capriles comenta: “Mis socios ya no arreglan los problemas, sólo los contemplan. Se han quitado como un traje pesado el esfuerzo de ser. A veces acep-

(o transposición) del que hablé al principio. En la cumbre social, entonces, encontramos a torturadores (en el ámbito privado) como Oscar, meras continuaciones de los torturadores militares (políticos/públicos), en su gran mayoría todavía impunes. *Impunes*, recalco.

En el mundo de *El grito*, el sistema de relaciones sociales instaurado por el dinero es la continuación (cómplice) de la dictadura. Subrayo y avanzo:

“El poder del que domina -afirma Peter- no puede sostenerse un instante sin el consentimiento del que somete. Pero para que ese juego concluya es preciso descubrir el Principio. Si no, aun cuando las circunstancias materiales de la opresión hayan sido del todo disueltas, el gusto por el sufrimiento puede seguir aún enquistado en nuestro espíritu. *Entonces la liberación sería sólo aparente: más allá de ese fin ilusorio continuaríamos esclavos del mal*” (161).

La memoria despunta así como la única posibilidad de poner fin al suplicio de una vida vacía e inútil. Memoria que, salvo Peter, ninguno de los personajes puede recuperar para sí. Esto hace que se encuentren anclados en un presente sin historia: insisto. Sin saber de dónde vienen no pueden acceder a su identidad ni apostar a un futuro diferente. El presente deja de estar anclado en (y ser consecuencia de) un pasado y se impone como de generación espontánea. De tiempo ahistórico cabe hablar. Quienes viven ese presente sin tiempo, flotan en él, meros títeres impotentes en manos de un titiritero desconocido: “Pensaba en lo absurdo que es hablar de los proyectos como de algo que nos pertenece -asegura Federico-, cuando en realidad somos juguetes de atractores extraños [...] el futuro para mí no existía” (26 y 28). Esbozados en estos términos, son personajes que no podrán incidir (y de hecho no lo hacen) en el tiempo histórico que los circunda, en el que, pese a todo, se encuentran inmersos: de una u otra manera, tanto Federico como Horacio, Peter y Clara se pierden el levantamiento popular del 2001 y pasan esas jornadas históricas encerrados en sí mismos, alienados e indiferentes de lo que sucede a su alrededor.

Cosa de negros (Buenos Aires: Interzona, 2003), de Cucurto es, en muchos aspectos, el opuesto perfecto de *El grito*. Consta de dos cuentos largos, o *nouvelles*, la segunda de las cuales le da título a todo el volumen. En ella, se relata lo que le acontece a un cantante de cumbia, negro y dominicano, al llegar por primera vez a Buenos Aires. Su nombre - Washington Cucurto- es un evidente guiño irónico al pacto autobiográfico que este texto jamás podría establecer con su lector.

El principal atractivo de *Cosa de negros* es su trabajo con el lenguaje, que arrastra la creación de un universo literario basado en la exageración y el disparate. Mirada a vuelo de pájaro: a nivel subcontinental, Luis Rafael Sánchez propuso algo similar con su *La guaracha del Macho Camacho* (1976), aunque sin la fuga hacia el delirio final -tan airiano-

tan hacer algún favor que les pido, como colgar guirnaldas, *porque me deben plata*” (145).

que propone el libro de Cucurto. En el ámbito de nuestro país, Cucurto personaje recuerda mucho a aquella Esperanza Hóberal que, en *La asesina de Lady Di* (2001), de Alejandro López, perseguía a Ricky Martin con el objetivo de que le hiciera un hijo.

“Noches vacías”, primera *nouvelle* de *Cosa de negros*, está escrita en primera persona y presenta a Eugenio que, con mujer e hijo en Paraguay, pasa sus noches en el Samber, local de cumbia que impone sus propias reglas: “Uno puede perder dinero en el banco, ser asaltado y asesinado en la calle. Eso está bien, eso es normal, es digno. Su mujer lo puede engañar con el verdulero. Y está bien. Mil tragedias, como mil vidas, hay; a cada vida su tragedia. ¡Pero perder en el baile!” (56). Eso es imposible. Y menos en el Samber.

La violencia, de todo tipo, presente en esta primera parte es considerable. No sólo el mundo en el que vive Eugenio está plagado de ella -a pasos del Samber: “Contemplo un robo y una pelea en la noche. Un novio le revienta la cabeza a patadas a una gorda embarazada” (48)⁶-, sino que además embebe al narrador y condiciona la manera en que éste representa a la mujer, que pasa a convertirse en un colectivo formado por tetas, culo y concha. Dentro de esta lógica -pornográfica, en tanto las partes se independizan del todo- todas las mujeres resultan intercambiables.

Esta falta de humanidad configura la construcción del universo del cual el Samber es el polo norte. Sin embargo, la exageración no puede leerse en términos de angustia, ya que los sucesos transcurren en medio de una atmósfera onírica y definitivamente festiva. “En el mundo hay otra persona como yo: Cecilio. Cecilio *pena sorda y alegría gorda, indiferente, fanfarrón, egoísta, crudo*” (36), se autodefine Eugenio. Y es así: en “Noches vacías” no hay lugar para la tristeza o el lamento porque la marginalidad da pie a una fiesta en continuado, que se apoya, en definitiva, en una exageración límite del “río para no llorar” de Discepolín.

Como en el caso de la novela de Abbate, aquí los personajes no exceden la insularidad de la primera persona singular: son incapaces de generar un entramado social que los enmarque y, al hacerlo, los contenga. Su individualismo hace eco en un eterno vivir el presente, que no les permite ver más allá de sus propias narices. De esta forma, y ante la llegada inminente de su mujer del Paraguay, a Eugenio lo único que le preocupa es dar con la manera de engañarla para poder acudir también esa noche al Samber. Cuando finalmente lo logra, la encontrará a ella en

⁶Algunas páginas antes, Eugenio cuenta el mismo episodio en primera persona: “Voy y vengo, camino media cuadra y regreso. Respiro, la gorda viene detrás mío llorando. Con sangre en los labios. No me deja en paz. Me hecha la culpa de su embarazo. *La trompeo y se cae al piso*. Lloro, llora. *Le pateo la cabeza para que se calle*. Animal. Cuando golpea la cabeza contra la goma de un auto *suelta sangre como una canilla abierta*. Veo borbotones de sangre que salen de su cabeza. *Veo su cerebro al aire libre, como un riñón de vaca*” (39-40). Imposibilidad de pacto autobiográfico, dije: me refería a esto.

la pista de baile, franeando con otro hombre sin preocuparse de lo que sucede a su alrededor.

En esta primera parte de *Cosa de negros*, lo desafortado del lenguaje gatilla una serie de reflexiones metanarrativas, síntoma del nivel de ruptura que el narrador supone que contiene la (propia) historia relatada: “y todo para qué, para que usted lea en un segundo, pa que pase indiferente las páginas, sin pensar en nada... Y de vez en cuando se detenga en una palabra extraña. [...] Se las pongo a propósito, amigo, pa que descance, pa que se relaje y disfrute un poco” (12). Sin embargo, paradójicamente, las fabulaciones de Eugenio son modestas con respecto a las que vendrán luego, desatadas por la llegada de Washington Cucurto a “la Trola del Plata” (73). Cucurto personaje se moverá en una franja social que tiene más que ver con el lumpen que con el obreraje (se mezcla con putas, caftens, matones a sueldo, etc.), que será inventada literariamente gracias a un lenguaje -en palabras de Eugenio- “mestizo, mitad guaraní, mitad castellano. Suena lindo [...]. El léxico se tranca, especialmente en el terreno del castellano” (35). “Cosa de negros” introduce el guaraní como lenguaje de la fiesta urbana, de la eterna parranda cumbiantera. Es así que, se obliga al lector a imaginar, intuir, una lengua (de manera similar a como se intuye, por ejemplo, el glígligo cortazariano). La utilización literaria del guaraní contribuye a construir el orgullo que los paraguayos sienten de su país y de su nacionalidad, de manera que se corre a los inmigrantes del lugar de subalternidad que se les suele atribuir (*Bolivia*, de Adrián Caetano, 2001, por ejemplo) y les construye una interioridad en términos positivos. El desarraigo se transforma, así, en una fiesta continua que tiene lugar en una Buenos Aires que es Constitución y habla guaraní⁷.

Y tres

Viejos, estamos sobre el final: se vienen las conclusiones. He seguido, brevemente, algunas de las líneas de análisis que proponen los textos elegidos. Ahora, con el bagaje acumulado en ese recorrido, vuelvo a la polémica de marras.

La novela de Abbate, como vimos, no sólo *no* carece de un fuerte vínculo con su realidad extraliteraria, sino que a partir de ella intenta una reapropiación (resemantización) crítica de la historia reciente. Se trata de una considerable primera novela. En su caso, por lo tanto: la hipótesis de Rosana se revela inadecuada. Quienes no compraron *El grito* (lo que

⁷Y para cerrar: junto con la creación literaria de Constitución, el valor de la propuesta cucurtiana también tiene que ver con la ampliación del campo de lo ‘decible’. Esto se hace evidente en las escenas de sexo, en las que la destreza discursiva de Cucurto escritor se exaspera, alcanzando su punto máximo. A partir de un trabajo con el léxico corriente sacado de contexto, este autor logra expresar los tirones desenfrenados que impone la pasión amorosa: “Cogeme, negro, cogeme [...] Dame con todo, sacúdime la persiana, enterrámela hasta el fondo, enjuágame el duodeno. [...] ¡Dame con todo, teñime las tripas de blanco, pasteurízame el hígado!” (84).

aquí está verdaderamente en cuestión, ya que lo que se discute es la venta de los libros y no su lectura) no pudieron haber ejercitado una censura respecto de un libro que pretende “no hacer política en aras de la libertad estética o la libertad del mercado” (RLR 2006: 7). Porque éste, de hecho, la hace. Hace política y de manera frontal, desembozada. En este punto, corresponde coincidir, *en parte*, con Drucaroff, quien hablaba de la presencia de una realidad “suspendida en la nada” en las ficciones de los nuevos narradores. Otro es el caso de *Cosa de negros* que poco tiene para entregar a un análisis planteado en términos de “hacer política”. Esto, que confirmaría la misma hipótesis (de Rosana) que niega *El grito*, contrasta sin embargo con el éxito editorial que su publicación significó para Interzona. En un carteo electrónico entablado para dilucidar los puntos oscuros de la presente polémica, Julia Hacker expresó que, junto con *Miss Tacuarembó*, de Dani Umpi, *Cosa de negros* “es, quizá, uno de nuestros mayores éxitos. Salió en 2003 y agotó su tirada. Lo reeditamos a fines de 2006 y sigue vendiéndose muy bien”⁸. La “nueva generación de narradores argentinos” no vende. Pregunto.

¿Quién compra libros en la Argentina (Buenos Aires, para no ser optimista)? ¿Qué libros compra? He llegado al final del recorrido que me propuse y, sin embargo, el lector sigue siéndome tan desconocido como siempre. Los términos en que se estableció la polémica tuvieron más que ver con criticar el ademán de López Rodríguez (impugnar lo estético-literario desde lo extraliterario) que con un manejo de los textos puntuales. A su vez, la pregunta que sirvió de chispazo inicial para la querrela revela tener la consistencia de un mito urbano. Lugar común respaldado por sensaciones borrosas, intuiciones. Evidente: las ventas que hacen que Emecé mande un libro a las librerías de saldos probablemente resulten para Interzona o cualquier otra pequeña editorial un festín. ¿Qué es, entonces, exactamente, vender poco/mucho?

Las respuestas barajadas por López Rodríguez se han demostrado, en los casos de Abbate y Cucurto, no pertinentes. Esto no quiere decir, empero, que su ademán de cruce, conmixión y mezcla de campos (literatura, venta y lectura) no sea recuperable. *Más allá de estos dos casos puntuales, sus hipótesis no pueden ser ni impugnadas ni suscriptas: lo mismo sucede con las de Drucaroff*. En palabras de Agamben: “Toda conjetura hermenéutica de este tipo tiene, ante todo, carácter adivinatorio y, como tal, no puede ser *en sí* verificada. Lo que puede, sin embargo, ser objeto de verificación en una hipótesis es la necesidad de su construcción” (267). A falta de datos contrastables acerca del público lector (que resulta una nebulosa puramente intuitiva), rescato el zamarreo, el pedido de explicaciones estético-políticas con que Rosana interpeló a la “nueva generación de narradores argentinos”.

Y ya que estamos: si en eso nos empeñáramos, las respuestas a la pregunta disparadora de la polémica tendrían que dar cuenta de las numerosas mediaciones que existen entre un texto y sus lectores; ya no (sólo) a nivel estético (en el sentido de reflejo activo/pasivo de la realidad),

⁸E-mail recibido el martes 27/03/2007.

sino material (diseño, tirada, difusión, distribución, entre otros). Muy al contrario de lo que plantea e intenta vender el *slogan* de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, la relación *del autor al lector* no existe. O: está mediada por un sinnúmero de avatares intermedios que hace imposible pensar que los libros se compran meramente por su contenido. Está bien, viejos. Hice lo mío.

Bibliografía básica

- Agamben, Giorgio (2007): “Walter Benjamin y lo demoníaco”. En: *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Asiain, Aurelio (1992): “Polemizar”. En: *Vuelta* (México), n° 182, enero.
- Croce, Marcela (2006): *Polémicas intelectuales en América latina. Del “Meridiano intelectual” al caso Padilla*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Drucaroff, Elsa (2006): “El lugar de la ignorancia”. En: *Veintitrés* (Buenos Aires), 26 de octubre de 2006, pp. 6-7.
- López, Mara (2004): “Bambi a la cacerola”. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año II, no. 15, octubre de 2004, p. 7.
- (2005): “Un realismo contemplativo. Acerca de la ‘nueva’ narrativa argentina”. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año III, no. 19, mayo de 2005, p. 13.
- López Rodríguez, Rosana (2004, a) “Mirando para otro lado”. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año II, no. 14, septiembre de 2004, p. 4.
- (2004, b): “Un ‘ignorante’ de derecha”. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año II, no. 15, octubre de 2004, p. 7.
- (2005, a): “La fiesta inolvidable”. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año III, no. 19, mayo de 2005, p. 12.
- (2005, b): “Un dinosaurio para Susana. Acerca de *El bailarín de tango* de Juan Terranova”. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año III, no. 20, junio de 2005, p. 13.
- (2006): “A la derecha de Montecristo”. En: *Veintitrés* (Buenos Aires), 28 de septiembre de 2006, pp. 6-7.
- Mangueneau, Dominique (1983): *Sémantique de la polémique*. Lausanne: L’Age d’Homme.
- Sheridan, Guillermo (1999): *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tomas, Maximiliano (2006): “A la izquierda de la estupidez”. En: *Perfil. Suplemento de Culura* (Buenos Aires), 1/10/2006.