

# Las fuerzas extrañas

## Nuevo realismo en las cruelles provincias

Maximiliano Crespi<sup>1</sup>

0.

270

Ángel Rama solía recordar que, tras leer *Las flores del mal*, Víctor Hugo había dicho que se trataba sólo de una “*frisson nouveau*” de la poesía francesa. La anécdota le servía en efecto para subrayar las dificultades que sin duda existen para detectar en tiempo presente un cambio sustancial en el orden de las orientaciones estéticas. Las notas que aquí se consignan tienen por objeto distinguir territoriales, en el horizonte de la narrativa argentina contemporánea, la emergencia de una serie de producciones que sugieren la irrupción de un nuevo fraseo en el marco de la narrativa realista, una poética de género de larga y significativa tradición en la literatura argentina y latinoamericana.

1.

Al comienzo de una luminosa lectura de *Aminadab* de Maurice Blanchot, el joven Sartre arriesga una hipótesis sugestiva sobre el estadio último de la literatura fantástica: en la subversión moderna de los géneros, no sólo ya no

---

<sup>1</sup> Doctor por la Universidad Nacional de la Plata. Instituto de investigación de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Universidad Nacional de La Plata. CONICET.

es suficiente sino que ni siquiera es necesaria la inclusión del componente extraordinario al nivel de la fábula para confirmar su pertenencia a lo fantástico. El síntoma descrito por Sartre se define como representante de una verdad: en su última fase de evolución, lo fantástico no se apoya en una relación de trascendencia o exterioridad, sino en un plano de inmanencia empírico y contingente. Si el escritor es ante todo un mentiroso, dice el autor de *San Genet*, no lo es por el rédito oportuno que pueda sacar a sus mentiras relativas, sino porque toda la verdad de su literatura se realiza como una mentira absoluta: una ficción que no aspira a describir o representar nada, que sólo ansía existir imponiéndose por su simple densidad material, como una llaga abierta en el cuerpo vivo del lenguaje que la resiste (SARTRE, 1968, p. 23).

271

Hay que subrayarlo: a ese estadio de lucidez, la literatura llega siempre el día después del desastre. Es decir, en la experiencia de la pérdida de las referencias, mientras deambula a ciegas en lo interminable de una noche que empardece y liquida las diferencias y las ilusiones. O, para decirlo con palabras de Milner, entre los escombros de “la gran fiesta metafísica” en que se deshace, pomposa y desesperadamente, el contenido ideológico de un humanismo de pies de barro. Sólo ante ese paisaje en descomposición el hombre es capaz de asumir el no-saber en su dimensión más trágica. Y sólo entonces encuentra el valor para aceptar que no hay salida de la caverna, que la libertad no es más que la sustancia imaginaria de un espejismo, que no hay grieta que prometa un afuera, ni metalenguaje capaz de dar cuenta de la contingencia de los lenguajes articulados. En una palabra: las revoluciones son posibles y son legítimas, pero no ponen fin al desfile de marionetas (MILNER, 2003, p. 173).

En ese momento aciago que el joven Sartre identificaba lisa y llanamente con el Infierno, el hombre (con minúsculas) en su animalidad desnuda y en su racionalidad absurda, el que saluda al pasar al coche fúnebre, el que se arrodilla de espaldas a la iglesia, el que envuelve un consolador en una bandera de ceremonias, se revela como *el objeto fantástico* por excelencia. Expuesto en los conflictos de una realidad que lo grada y lo degrada conforme su rendimiento como *homo faber* y *homo*

*sapiens*, el cavernícola adquiere la realidad fantástica de los objetos que lo enajenan y son estos los que, a su vez, le devuelven su imagen: su propia fantasía subjetiva. Aun sin reconocerse en la representación, él mismo se representa como “un trozo de materia esclavizada”, sometido a un orden de significación que lo determina como un falso fin. En ese encuentro con una superficie opaca, sin espesor y sin profundidad, la lucidez ingenua del cavernícola es la que lo distingue del cinismo *sapiens*. Mientras éste calcula el beneficio bajo el farol cautivo de las identificaciones, fascinado por lo que ignora que es capaz de hacer, aquél se interna en la oscuridad sin nombre que lo llama. Sigue el deseo de lo turbio y lo desconocido. Si lo fantástico es, argumenta Sartre, la rebelión de los medios contra los fines, lo que se sobrepone una y otra vez a su semblante es la seducción aviesa del no-saber que recusa la ilusión de contar con un lenguaje a servicio. El realismo se incorpora al fantástico cuando ese no-saber, que unas veces se superpone con el sinsentido y otras con el absurdo, pasa de ser un rasgo de excepción a convertirse en el medio que exhibe la fragilidad propia de lo real que se autofigura como fin. En tal contexto, las ficciones se afirman en la infamia de descripciones difusas o trucas, elaboradas desde perspectivas oblicuas, escurridizas y sediciosamente cambiantes, e incorporadas al relato mediante subterfugios poco confiables, en una secuencia de escenas que tienden a desagregar o a disolver el sentido más que a reafirmar su consistencia. El efecto producido por ese realismo fantástico no es el asombro sino el desconcierto. Es, como plantea Diego Erlan en su “Manifiesto”, una poética de la incertidumbre: el mensaje sólo llega a destino en tanto su sentido permanece incomprendido porque es lo inexplicable lo que hace que la caverna no se convierta en tumba (ERLAN, 2011, p. 69).

Lo nuevo estuvo siempre antes en otra parte. Kafka ya lo había cifrado en las últimas líneas de su *Prometeo*: “La leyenda quiere explicar lo que no tiene explicación. Como nacida de una verdad, tiene que volver a lo inexplicable”. El propio texto de *Aminadab* citado por Sartre lo pone en blanco sobre negro: “(El sentido que nos sostiene) no puede ser discernido sino por medio de una ficción y se disipa en cuanto se trata de comprenderlo

por sí mismo. La narración parece misteriosa porque dice todo lo que precisamente no soporta ser dicho”. En síntesis, la tropología del jeroglífico que se instituye como *objeto a* de la literatura modernista: el objeto causa de deseo tras el cual se desatan las fuerzas de la literatura, aun cuando —o justamente porque— se anuncia siempre como un objeto perdido. En ese *paso (no) más allá* que señalan Kafka y Blanchot talla el fundamento ético del nuevo *realismo* practicado por una interesante serie de narradores argentinos cuya obra emerge en el contexto del Bicentenario.

## 2.

273

Que el primer antecedente de esta singular tendencia poética pueda leerse en uno de los primeros textos de un autor que luego optó adoptar una línea literaria más tradicional y conservadora que, como bien explica Sarlo (2012, p.27-31), retoma estilemas, tópicos, estrategias narrativas y territorializaciones ficcionales ya consagradas por Juan José Saer, Juan L. Ortiz y Juan Carlos Onetti, es casi una ironía poética de la historia. “Lasteralma”, uno de los textos incluidos por el chivilcoyano Hernán Ronsino en *Te vomitaré de mi boca* (2003), toca una fibra vital en esta poética de la vacilación ante el lenguaje. El tema del relato, notable en su brevedad y en su elucidación crítica, se anuncia ya sin mediaciones en el epígrafe atribuido al poeta y filósofo ucraniano Gregory Skovoroda: “El lenguaje es la primera Utopía: la ficción fundante [...] / la Ficción es utopía plena; la Utopía pura ficción: o sea que el lenguaje es un pez no pescado”. El encabalgamiento de imágenes no deja margen de duda: la lengua es la forma suprema y exasperante de esa Caverna de la que no hay salida. Y si hasta el inconsciente está estructurado en su grilla, la negatividad de la ficción se afirma justamente en la vacilación y la incertidumbre. Para el cínico (Juan Rivera), que se regodea en lo mejor-relativo de la miseria, no hay otra alegría que la que cancela toda posibilidad de vida en la denuncia de la farsa, “un círculo vicioso de sentido que nos vuelve animales reprimidos”. Para el cavernícola (Lani), que por ello se dirige hacia lo mejor-absoluto del lujo verdadero, aun la capa de barniz esmaltado es una

posibilidad de vida para ese imposible, para ese resistente a la representación que se configura como un “desierto sin bordes” (RONSINO, 2003, p. 70).

El simulacro de entereza coexiste con la ilusión de inteligibilidad. Sin embargo, algo hay ahí que cifra a la vez la fuerza del deseo de comprensión y la huella indeleble de una obstinación. De la Caverna sólo conocemos el mapa. Sus zonas ciegas, sus pliegues confirman el acecho incesante del no-saber que desgaja los bordes, las marcas abiertas por esa fuerza irredenta que carcome toda certeza y toda estabilidad. A diferencia del realismo mágico (que partía del trasfondo de la oposición entre el universo encantado tradicional y la modernidad para presentar el propio proceso de modernización desde el punto de vista del universo “encantado”), el nuevo realismo quita todo encanto al proceso regido por la racionalidad productiva porque pone al descubierto el carácter artificioso de la relación sujeto-objeto del conocimiento (MORETTI, 1994).

274

Que ese franqueo temerario con las fuerzas del no-saber reaparezca travestido bajo la forma de vida —no humana y no animal— que se presenta como un resplandor asesino en *Hombres hechos* (2008) y en *Días de gracia* (2018), da cuenta de la sutileza y deliberación con que el nuevo realismo trama algunas de sus fabulaciones poshumanistas. “Inútil fue su heroísmo” es el relato más breve de los incluidos por Mariano Granizo en su primer libro y el único que reaparece en el segundo. Funciona, en cierto sentido, como eje articulador y como centro de un proyecto poético. Narra una persecución furtiva que confirma hasta qué punto la narrativa del escritor de Punta alta se erige deliberadamente sobre la tensión manifiesta de dos planos de lo real: el de la naturaleza (*physis*) y el de la convención (*thesis*). Los “hombres hechos” son una colección de fantasmas que, aun en sus pequeños gestos de intransigencia, se confiesan sometidos al orden de la convención y de las relaciones jerárquicas dispuestas por ella. Sus actos, sus palabras, sus gestos y sus silencios están dispuestos en esa suerte de partida lenta, una redundancia cíclica que los cancela en la consistencia de un lugar y un destino. Sin embargo, bajo esa esquila de lenguajes mudos, los sordos ruidos del deseo los conducen, como a Lautaro en su cacería febril, con una

temeridad casi suicida, hacia una fuerza desconocida que determina su propia devastación: el *deseo de lo sin-nombre*. Esa fuerza ciega puesta en el centro del relato acaba por convertirse en el punto de absorción de una espiral incontenible que descose el horizonte de las identidades y la tramoya de la representación. Lo fantástico es, en efecto, esa pulsión que determina el sentido de la ficción realista, lo que arruga la pedagogía de la fábula hasta convertirla en poco más que un triste señuelo a través del cual se insinúa la irrupción disonante de lo imposible en lo real.

### 3.

Tanto en *Tambor de arranque* (2012), la *nouvelle* que presentó al santafesino Francisco Bitar como un narrador diestro y equilibrado, como en el libro de relatos *Luces de navidad* (2014) cimbreo la misma inquietud ante lo real. Sus relatos han sido habitualmente elogiados por su virtud para abordar “la complejidad de las relaciones interpersonales” haciendo foco en “el mundo apenas visible de los detalles”. Pero si bien su prosa exhibe “una belleza inusual”, no es en efecto porque ese culto al detalle se afirme en una poética de representación transparente de lo cotidiano. Es más bien porque pone en escena, justamente allí, un nudo de resistencia o de opacidad para la elaboración y la progresión del sentido.

275

Al igual que en su proyecto poético, lo que Bitar dispone es una narrativa de meticulosa sencillez. Como “escritor de lo pequeño”, asume un desafío desproporcionado: el de despegar lo obvio de lo cotidiano, iluminando sus hebras más oscuras para romper el cerco de simplificación que le imponen los lenguajes dominantes. Sus tramas no son ajenas a la experiencia de lo narrado, pero no por ello caen en la sobre identificación típica del costumbrismo etnográfico, donde lo literario pretexta lo testimonial. La tensión dramática de sus “pequeñas historias” juega un papel determinante a la hora de extrañar su configuración realista.

El sentido se elabora no en el conflicto sino en la contradicción: la noche de navidad un padre de familia lleva un croto a comer a su casa, un

hombre huye de la casa de su amante ante el arribo de su marido y descubre que le han abierto el auto, un padre le cuenta a su hijo una sucia historia amor de la que fue protagonista mientras se hace lavar el coche, un joven viaja al Uruguay para franquear sus intenciones al padre de su novia y termina discutiendo sobre un billete falso con una anciana desquiciada en la puerta de un hotel de mala muerte, un hombre lleva a una capilla la bolsa con ropa vieja que le ha preparado su mujer y descubre una prenda que lo remite a un pasado perdido, una mujer se obsesiona con un vestido azul y lo estrena el día en que la abandonan, dos hermanos gastados por la vida presencian una extraña conversación sobre la suerte y la constancia del pescador entre dos desconocidos en una armería, luego de oír de boca de su novio que su relación se termina una mujer toma un colectivo, se duerme y acaba en un barrio marginal. Las historias parten de lo banal y se proyectan sobre un horizonte eventual de posibilidades que Bitar decide no narrar, porque su secreta intención es la de desnudar hasta qué punto la perversión se presenta como demanda en la imaginación del lector bajo una trama que lo enfrenta al rostro atroz de la banalidad.

276

La realidad se transforma así en un lugar extraño. No porque en ella ocurran cosas extraordinarias, sino porque siempre lo vivido se extiende y metamorfosea en lo fantaseado. Es lo que es, pero es también algo más. En función de eso, la imaginación literaria de Bitar se arroga el derecho a incorporar los restos, “todo lo que no sirve”, lo que sobra porque ha dejado de funcionar para la economía utilitarista de los realismos sociales. Pero se apropia de esa chatarra de una manera radicalmente nueva, de una manera en que el costumbrismo etnográfico vernáculo ha sido incapaz de hacerlo: por fuera de todo cálculo efectista y toda extorsión moral.

Los miedos, las dudas, las neurosis y los deseos imaginarios de la clase media son expuestos sin ironía y sin conmiseración, ajenos a la complicidad empática en el dolor de sus dramas y al ímpetu barullero de sus efímeros entusiasmos. Como todos sus personajes, narrador dispuesto por Bitar vacila ante el semblante consistente de la realidad porque parece sospechar que en los momentos de opacidad y desconcierto de lo cotidiano asoma siempre un resto real no asimilable, una resistencia ciega a las grises

representaciones del sentido común. La hipocresía, la culpa y las miserias más ruines tiñen las escenas ordinarias de los relatos tanto como lo hacen el deseo, la fe y la lealtad. En esa vacilación trashumante y en ese cirujeo de la realidad, la literatura de Bitar crece y se afirma como una verdad indeclinable.

Pero ya desde *Acá había un río* (2015) y en *Teoría y práctica* (2018), sus dos últimos libros de relatos, la economía narrativa aparece combinada con un desdoblamiento que busca problematizar no ya las fábulas sino también el orden de la ficción. La prosa de Bitar es potente y precisa (no se pierde en el fetichismo de la descripción o el detalle gratuito); pero, a la voluntad de asumir el desafío de captar lo ínfimo en su más pura contingencia, incorpora ahora una disposición lúcida y sutil a poner en su ficción una economía del corte escénico y un narrador distanciado para exponer las condiciones materiales de construcción de sus relatos. La intención es clara: desnaturalizar el procedimiento, desmitificar el trabajo literario y despojar de toda inocencia o espontaneidad la forma misma de un tipo de relato que se resiste a la banalización y la insignificancia.

277

La trama de estos nuevos relatos se trenza también en los incidentes, en los pequeños acontecimientos que cifran anhelo y fatalidad, deseo y resignación, gestos de silenciosa impotencia, de mezquindad calculada o de secreta grandeza: cesuras leves, casi imperceptibles, que cargan de matices cualquier simplificación de la experiencia sensible. Y sus personajes son reales no porque respondan a tipologías sociales sino porque viven el desconcierto sin ponerse nunca por encima de sus circunstancias. Desarman y sangran, a veces de manera un poco brutal, como tirando involuntariamente de uno de sus hilos sueltos, el tejido de una historia que los excede.

#### 4.

En *Los campos magnéticos* (2013) hay una teoría curiosa que describe con nitidez ese corrosivo proceso abierto a la realidad en nombre de lo real. En

esa novela menor, Luciano Lamberti desliza astutamente una clave para comprender el punto de convergencia y desarticulación infame de su propio proyecto “realista”: hay, sostiene ahí el cordobés narrador, *fuerzas invisibles* que gobiernan nuestra propia experiencia de lo visible. No son fuerzas naturales (o naturalizadas) que puedan identificarse con el destino. Son, al contrario, fuerzas extrañas, fuerzas contra natura, desconocidas pero extrañamente presentidas en la vacilación del sentido. Es por ello que en la narración no aparecen nunca descritas, sino más bien insinuadas a través de sus efectos parciales y notas contingentes. De ese modo, su potencia crece por insistencia y llega a trastornar la deriva misma de una ficción que tiende —de manera sutil pero sostenida— a corroer gradualmente la consistencia superficial de la fábula.

278

La determinación ética de este realismo es indeclinable y se vuelve estrategia narrativa en *El asesino de chanchos* (2010). Allí, el régimen del relato se presenta como el índice en que se elabora la infamia. Casi siempre regido por un narrador vacilante, que juega el juego literal de mezclar los códigos, dar por sabido lo que se ignora y adoptar la posición del “entontecido-cínico” (incluso frente a lo que realmente se sabe), propone el descrédito como marca de credibilidad. La inflexión que allí se opera no es accidental; supone al contrario el soporte axiomático de un programa deliberado y sutil, al que eventualmente se suman otras propuestas narrativas. En el despliegue de esa poética el realismo se sirve de la paradoja para afirmar su propia monstruosidad.

La fábula es el pretexto del sueño. Cada historia lleva su doble: alguien abandona la casa materna y se obsesiona con la historia de un asesino de chanchos, alguien vuelve a su casa natal porque se hunde en un pozo del desengaño y la soledad mientras los que lo rodean hablan de anoterapia y mujeres golpeadas, alguien descubre a un medio hermano y termina encamándose con él y con “La Reina de la Batata”, alguien cuenta haber conocido a una chica que hacía pactos satánicos con un clítoris con forma de insecto, alguien entra al agua helada para rescatar a un perro que nunca quiso y al que bautizó “Martín” por Martín Fierro, alguien que no cree en nada acompaña a un ser querido a un sanador al que todos llaman

“El Nene” y experimenta una revelación. Las historias se suceden sin patrón aparente. Pero es un error grosero incorporarlas sin más a una variante refinada del costumbrismo. La literatura de Lamberti trabaja, en efecto, sobre un núcleo anecdótico empírico que es el material deprimente que moldea la novela realista burguesa: un sustrato de escenas tipificadas que anudan relaciones frustradas, recuerdos intolerables, conflictos familiares o letargos de alienación e insulsa trivialidad, donde la vida se confirma de una chatura miserable. Pero lo hace sometiéndolo, por obra de la ficción, a un proceso de corrosión y desnaturalización a manos de las fuerzas extrañas. Lo que importa de las escenas narradas no es lo efectivamente dicho sino lo insinuado en las vacilaciones de la fábula. No se trata de producir sentido por representación sino de estimular la sospecha por lo silenciado de la representación: lo que a simple vista se pierde en el ridículo, en el absurdo, en lo imprevisible o en lo sobrenatural. En este arco de producción poética, la literatura de Lamberti ha abierto un camino oportunamente capitalizado por Samanta Schweblin en algunos de los relatos reunidos en *Pájaros en la boca* (2008) y en la extraordinaria *nouvelle* titulada *Distancia de rescate* (2014).

Que en *La maestra rural* (2016) y *La casa de los eucaliptos* (2018) Lamberti haya optado por una narrativa fantástica de corte clásico es el signo de una fuerza extraña que gravitaba ya en ese nuevo realismo. Más que en una realidad, Lamberti ha parecido siempre concentrado en la llaga viva de lo inexplicable que emerge en cada uno. Como la mosca, el hombre va a la torta como va a la mierda; ese es y fue siempre el motor de toda su producción narrativa.

Del mismo modo que sus extraños personajes se yerguen sobre la tibia languidez de lo cotidiano para perderse en acciones cuyo sentido se les escapa, la narrativa de Federico Falco emerge del charco de aguas servidas del realismo vernáculo tradicional y costumbrista para abrir en esa extenuada poética de género un camino nuevo y desafiante. Su realismo trabaja deliberadamente una dislocación que busca desarticular la previsibilidad de las tramas y la consistencia de los sentidos tipificados. Difumina los semblantes de identificación moral cristalizados y alimenta el

desacuerdo entre lo visible y lo enunciable, entre la contingencia de la situación y su proyección imaginaria. Tanto en los primeros relatos de *222 patitos* (2004) como en los reunidos en el volumen rotulado *La hora de los monos* (2012), la ficción se desarrolla siempre en una lengua franca, abierta y liberal, pero a la vez articulada sobre una estilización distinguida y un acabado por momentos soberbio.

Sus historias mínimas se componen sobre una fabulación interrumpida, donde lo imprevisto se insinúa como elemento de extrañamiento y perturbación de lo ordinario en su apariencia homogénea, uniforme o estable. Sus tramas se resuelven en situaciones de ambigüedad inquietante, que delatan la lasitud de los límites imaginarios que separan lo inocente y lo insensato de lo francamente perverso: un chico roba el pelo que la chica que le gusta le hace a la Virgen con la esperanza de que cure a su hermanito, una mujer relata ante sus hijos su intento de suicidio, una mujer paga a un empleado del zoológico para sentir la respiración de un tigre dormido, un elefante muere en un oscuro pueblo de provincia mientras acontece un primer beso, un joven que vive con su padre enfermo y lo abandona para terminar en un solitario pueblo norteño peleando junto a un karateca amateur que vive con su padre paralítico, un hombre que toma antidepresivos atropella a una nena y alucina con una esfera luminosa desde la que una voz le dice algo que no puede recordar.

280

En la misma senda de corrosión que el realismo infame del primer Lamberti, en *Un cementerio perfecto* (2016), Falco acoge deliberadamente en sus ficciones zonas de clivaje conjuradas o clandestinas por el semblante de consistencia de la realidad se cuarteada y muestra sus límites. Sus relatos no se abandonan a la transparencia del agua estancada. Se sumergen, al contrario, en el agua revuelta donde lo insensato cobra paradójicamente sentido. Por ello, su realismo se hunde en lo turbio de las situaciones extremas que comienzan en lo insignificante. Dispone una ficción compuesta sobre formas borrosas y acciones sin causa ni garantía de efecto, cuyo origen remite siempre a esas fuerzas ciegas que actúan bajo la superficie de lo que se muestra como realidad. Indirectamente, desprecia y pone al desnudo tanto la frivolidad del “realismo delirante” como la

puerilidad naif de una vanguardia que languidece ahogada por su propio miedo atávico a la narración. Su obsesión es lo real en un sentido pleno. En razón de ello, apartado de cualquier ilusión pedagógica, insiste en dar cuenta de ese resto inasimilable que se manifiesta bajo la cruda indiferencia de lo real y que corroe desde adentro la causalidad que grava la efectividad del presupuesto populista según el cual “la única verdad es la realidad”. Tanto Falco como Lamberti escriben evitando el viento a favor de la buena conciencia y de la mala fe. Buscan producir un extrañamiento de lo real a partir de un realismo que rechaza, ridiculizándolas, las mezquinas convenciones que contraponen lo popular a lo literario, pero también las que implícita o explícitamente asimilan realismo a etnografía.

## 5.

281

Si hay un lugar del lenguaje donde la alienación rechina de manera casi insoportable, ese lugar es el nombre. No sólo se presenta áspera e implacable cuando el nombre propio se pierde en una llanura indivisa, como en la extraña historia que el cordobés Pablo Natale narra en *Los Centeno* (2013). También se impone cuando tenerlo implica arrancarlo a un régimen de propiedad preexistente. Como el orden simbólico es constituyente para el sujeto, la lucha por el nombre es siempre un punto nodal en la batalla del significante. La razón es simple: el nombre propio es ese fuego sagrado que no puede ser liberado más que en la artimaña del robo y la profanación, es decir, en el acto sacrificial que desata una alteración en el orden del valor y la propiedad del propio significante.

*Mi libro enterrado* (2013), la *ópera prima* de Mauro Libertella, describe con rigor ese pasaje. La apariencia inocente de su narrador no debe confundir: desde el comienzo del libro, el que escribe nunca pierde de vista lo que lo margina de la ficción. En el fantasma del nombre se cifran, celosas, propiedades y atribuciones reconocidas en la escritura del otro (su padre, Héctor Libertella), pero también una fuerza celadora que excluye imponiendo la imagen del otro y la estela imaginaria de sus propiedades y atribuciones en el orden de la escritura. El enamoramiento original que

produce el nombre cierra también el horizonte en la autofascinación. En el nombre el otro se presenta como una presencia imborrable. Al tratarse de otro escritor, el valor cambio que en él cristaliza como significación (connotada) pone en escena no sólo una serie de cualidades asignadas a otro cuerpo textual, sino a una cualidad de la posesión misma: el otro es lo que es, es el centro ausente de esa tribu para el cual los demás son prácticamente invisibles. La fantasía enuncia una y otra vez un retorno de la propiedad en el nombre y en la imagen. Es la emboscada de un rodeo simbólico y arrollador:

Cuando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella; cuando escribo, lo hago para que él me lea. Esa tarde, mientras camino y pienso en él, paso frente al Varela-Varelita. Por lo general, a esa hora el bar está cerrado, pero ahora hay luces y gente. En la entrada me encuentro con la figura de Héctor resucitado, más joven aún de lo que lo era cuando lo conocí. Es su hijo, Mauro. Le tiendo el libro del padre y le pido: ‘Dedicameló’. (2009, p. 62)

282

—escribe Daniel Guebel en *Mis escritores muertos*. Ante esa mirada cautiva, la posesión del nombre heredado no sólo asigna una propiedad falsa, sino que anula la posibilidad de identificación en la superficialidad de la apariencia. Es una suerte de falso *potlach* que cifra una delegación que está en representación de algo indelegable y reproduce un orden de relaciones heredadas. Todo no se puede tener: romper el blindaje de *objeto endemoniado* que toma el nombre propio exige renunciar, no sólo al peso de sus propiedades, sino también al rédito de sus atribuciones.

“Quien escribe está en destierro de la escritura: allí está su patria donde no es profeta”, podría decir Mauro Libertella citando a Blanchot. El “libro enterrado” (“¿Sabés que etimológicamente Libertella quiere decir ‘Libro para la Tierra’? Ese es el libro que riego todos los días.”, le confiesa Héctor en una entrevista de 1998). Mauro retoma ese supuesto origen etimológico para que ese orden de propiedad tangible que se vislumbra en el pronombre posesivo (“Mi”) tenga finalmente lugar. Cuando en el nombre propio lo que se impone es el Padre, el sacrificio se compone de rituales ambiguos: el padre es ese fantasma a quien la propia escritura desea —a la vez— seducir y aniquilar. *Mi libro enterrado* busca producir ese deslinde más en el plano de la fábula que en el orden de la ficción. El relato no se

organiza lineal y progresivamente hacia la muerte del padre; se teje como un mosaico de escenas que deja entrever una relación atípica en que padre e hijo alternan funciones, deseos, experiencias y frustraciones. A diferencia del chaqueño Mariano Quirós en *Río Negro*, Libertella no produce el distanciamiento con golpes de humor negro y la acidez. Opta por tomar un registro decididamente dramático: no es el relato de un duelo, es el duelo mismo convertido en relato, el padre ante la muerte, con una carga de patetismo, que —a diferencia de lo que ocurre en *Una muchacha muy bella* de Julián López— no propone una extorsión moral sino que expone una sensación ambigua que combina tristeza y alivio. En el plano de la fábula no hay escenas que mancillen de manera excesiva la figura del padre —a excepción de las que describen el grado de egoísmo que se cifra en el abandono y la autodestrucción. Lo que sostiene esa serie de escenas es más bien la promesa siempre incumplida de la comprensión de los actos y las palabras de ese otro que se está muriendo. El realismo de este libro no aspira a describir algo desconocido o inconfesable, sino a abrirse paso a través de la niebla espesa de la incompreensión.

283

El abandono, la enfermedad, el deterioro y la decadencia de la vida no pueden ser disculpadas por la dimensión de la obra. Entre la vida y la obra no hay ecuación compensatoria. El hermetismo entra en tensión con lo abierto y la escena redobla su dimensión dramática. La crueldad del libro no puede ser interpretada como revancha o como afrenta cínica. No es sólo el viejo drama freudiano de la religión del hijo reemplazando a la religión del padre en virtud de un sacrificio. En la duplicación que se abre con el relato de la muerte se elabora a la vez el duelo y la expiación. Lo que está en juego en el subtexto de esta extraña *nouvelle* es algo mucho más opaco: el “esqueleto dramático” de un silencio del que sólo emerge una voz —casi desconocida, casi anónima— que viene a decir “la herencia está acá”. El trauma y los deseos encontrados estrujan la situación pero no consiguen secarla por completo. Hay algo espeso y real que lentamente fluye tras el espejo de la fábula y bajo el velo de la ficción. Tiene la forma ambigua de una excitación, a la vez dolorosa y placentera, que si no se entrega al goce ciego de la escritura es sólo porque todavía está ligada cenitalmente a las

determinaciones del duelo. El narrador flirtea con esta fuerza ambigua y por momentos parece intuir incluso que la transparencia del texto no consigue velarla por completo. Sabe que su ficción no puede configurarse superficial y sencillamente como un “estoy escribiendo” sin antes aceptar que sólo esa fuerza sin nombre determinará al fin su lugar en el nombre propio. La literatura —dice el otro— no es nunca un refugio, “te somete a un continuo de éxtasis y terror”. Allí se agencia su perversión: el oscuro placer con que hace correr una escritura diáfana por una trama que explota con criterio riguroso y eficacia emotiva una zona específica del género: la despedida. El gesto no es menor. Mientras la lógica del género pasa por la teatralización del duelo, el relato de Libertella se detiene estrictamente en los pasos previos en que esa pérdida empieza a ser presentida. Más que un relato sobre lo perdido, es relato sobre lo que está yéndose. En ese presente de continuidad tortuosa se pliega el artificio kitsch que crea un plus empático sobre una situación dramatizada que combina impotencia y lucidez con fórmulas de un extraño lirismo melodramático.

284

Uno no se da cuenta nunca de todo, solía decir Rousseau. Por eso uno nunca es del todo inocente ni del todo culpable por lo que escribe. Que *El invierno con mi generación* (2015) y *Un reino demasiado breve* (2017), las dos *nouvelles* posteriores de Mauro Libertella no alcanzaran ni la densidad lírica ni la intensidad dramática de su *ópera prima*, no es casual. Obedece a la carencia de un núcleo de opacidad en el desarrollo de la fábula pero también a la elección del tiempo y la perspectiva en el orden de la ficción. Son relatos que se componen en la claridad, la transparencia y el “buen sentido” que gestiona la distancia. La ambigüedad desaparece y la certidumbre gana la partida. No se quiebra lo previsible. En *Mi libro enterrado*, como en *Viaje de Omar* de Adrián Savino (2016), el hijo no entierra al padre sino con las contradicciones que lo exponen como un hombre. No puede reconocerse él mismo íntegramente sino en la decepción de su semblante. El relato de la desintegración del padre tiene por objeto una nueva integración. En la desintegración (de la consistencia) del nombre propio la literatura nueva se abre paso como un líquido denso y oscuro que empieza a teñir una corriente de agua clara. En ese “paso”, Mauro Libertella

se apropia de un espacio imaginario que exhibe aún el peso ambiguo de la herencia: un universo de sentimientos encontrados: de admiración y de tristeza, de resentimiento y conmiseración, de enternecimiento y envidia, de pasión y desencanto.

## 6.

Lo decía Benjamin: nadie es del todo transparente ni del todo opaco para los demás. En los relatos de Carlos Godoy, como en las grotescas fábulas de Julián Urman y la excepcional *Bajo este sol tremendo* (2009) del chaqueño Carlos Busqued, la frase benjaminiana parece confirmarse. La ambigüedad del punto de vista produce consecuencias: la realidad se oscurece, fermenta, se pudre. O peor: decanta indiferentemente hacia lo perverso o lo banal. Tanto *Sugar blueberry, sugar blueberry* (2011), como los cuentos de *Can Solar* (2012) y *La colección* (2013) parecen apuntar a un mismo objetivo: quebrar el mito burgués de la transparencia del lenguaje y la universalidad del saber compartido sobre lo real. En cierto modo, el cuerpo general de esta literatura aspira a convertirse en una suerte de tratado sobre el absurdo de la felicidad y la esperanza que se cifra en esa mitología pueril que se aferra desesperada a la falsa costura de la simbolización. Por esa razón, la poética en que ese programa desmitificador se materializa se constituye, con cierta crueldad y contra todo voluntarismo, en una suerte de realismo envenenado que, contra cualquier programa de sutura, exhibe aquello que resiste a la paranoia de la simbolización.

285

Vale la pena repetirlo: hay siempre algo inquietante e indócil en los relatos de Godoy. Ese “algo” no se reduce a lo esquivo de sus fábulas ni al tajo preciso de su prosa gélida, quirúrgica, limpia de toda impostación literaria y libre de costumbrismo etnográfico. Su carácter perturbadoramente hipnótico surge más bien de la sutil oscilación de una ficción que viborea ambigua entre lo inocente y lo perverso, entre lo dicho y lo insinuado, entre lo familiar y lo enrarecido. La estrategia narrativa, notable ya en el fraseo de *Escolástica peronista Ilustrada* (2007), se aplica con lucidez a un programa de realismo distópico. El pretexto de las fábulas siempre muestra un umbral

de vacilación o incertidumbre donde se insinúan la desolación y el desastre: un hombre descubre la oscura lógica que rige su universo afectivo luego de un accidente cerebro-vascular, una madre de familia lleva a su casa a un indio hostil que mira películas de acción, dos jóvenes carpinteros acosan por las noches a una solitaria mujer gorda, una joven estudiante de medicina reconstruye un esqueleto en la cama de sus padres, unas luces extrañas sobrevuelan el cielo de un recóndito pueblo de provincia, un mogólico que colecciona chatarra es asesinado en un robo, un joven estudiante de provincia intercambia correos con sus padres mientras estudia el comportamiento de las cotorras australianas.

286

Pero el valor reactivo de la literatura de Godoy no deriva sólo de lo insólito de las fábulas narradas sino del fondo oscuro y ambiguo del que aquellas emergen en su banalidad o en su sordidez. Su potencia deconstructiva radica en la singularidad de su régimen de ficción. Son el tono frío y la sintaxis minimalista las que crean el verosímil que consigue instalar la sospecha de un doble fondo del relato que cuarteo el orden de lo previsible y enturbia los contornos de lo preconcebido. En vez de cerrar el relato, la letra tiende más bien a abrir el sentido. En función de eso, los relatos de Godoy narran la historia infectando siempre la ficción con extraños silencios que, más tarde o más temprano, se vuelven aun contra lo relatado y empiezan a insinuarse como umbrales, como grietas por donde, contra cualquier conjuración lingüística, asoma siempre el veneno letal de lo extraño. Esas fisuras se abren de diversos modos y en diversos espacios: a veces en un detalle o en un carácter curioso, a veces en una celosa descripción de una escena menor, a veces en una voz inquietante que brota en un borde de un relato de pulsión deliberadamente opaca. Bajo esa opacidad anida el desastre, la estela de lo desestabilizador que se resiste a cualquier mallado en el lenguaje: aquello que se desmarca del horizonte de lo conocido.

La ficción realista de Godoy trabaja sobre un horizonte de perversión. Su claridad y concisión operan un enrarecimiento que alteran la lógica de la representación. Están ahí para dar lugar a la ambigüedad y la vacilación precisamente ahí donde se presume la concurrencia del sentido.

No se trata de una mera denuncia de las limitaciones del lenguaje; es más bien una insistencia en la intuición de que la experiencia sensible se abre a nuevas formas ahí donde la opacidad empieza a hacerse presente. De ese modo, el narrador rompe con el señuelo voluntarista de un lenguaje funcional que, en la mitología burguesa, se articula sobre dos niveles que a su vez sostienen entre sí relaciones de mutua implicancia: el imaginario y el simbólico.

En el orden imaginario, la narración de Godoy opera abriendo y desdoblado las relaciones en grados crecientes de perversión o sublimación. Textos como “Erasto”, “Examen de anatomía” o “La colección” modelan mundos simples, volubles, permeables pero no por ello transparentes; son, al contrario, mundos que insinúan tantas capas de sentido como las que anticipa la alegoría de las cotorras australianas de *Sugar blueberry, sugar blueberry*. La fabulación organizada en el régimen de la coartada: lo narrado y lo insinuado están ligados por una relación de identidad en negativo. El relato adquiere atractivo y densidad alimentando una sospecha que poco a poco se va volviendo intolerable: el sentido es una sombra distanciada de la imagen en la pared de la caverna. En el régimen de la ficción la advertencia coincide irónicamente con la confesión de parte: “Ojo: el sentido no está en lo que estás leyendo; pero tampoco es seguro que esté en lo que crees leer a través de lo que estás leyendo”. Como el sentido y la ficción jamás se encuentran en el mismo plano, lo que se estimula en este proceso es la propia imaginación del lector que alimenta las insinuaciones de la ficción con sus propias figuraciones perversas y fantasmas conjurados: si el sentido que prevalece es casi siempre el más retorcido, el más tortuoso, el más misántropo es por obra y gracia de la lectura. Por definición y por naturaleza, lo realmente extraño está siempre fuera del texto.

287

La ficción de Godoy se aparta pues con calculada deliberación tanto de los recursos sensibleros del progresismo como del lenguaje tilingo de la corrección formal. Pone al lector ante el rostro de sus propias sublimaciones. Se carga de una aspereza oscura que complica la lectura relajada. El sentido de esa carga es rigurosamente político: los propios textos de Godoy constituyen ellos mismos una colección de elementos

disfuncionales, malogrados o en abierta disonancia respecto del sistema de transparencias e identificaciones que precinta el orden social. La medida de su opacidad es estrictamente proporcional a la resistencia política que las ficciones ponen a una integración compasiva y excepcional. Esa resistencia, que se afirma como una obstinación inhumana, acontece con una arbitrariedad calculada pero a la vez incomprensible. La causa es prácticamente irremontable: así como las cotorras australianas “deciden su forma de participación en la realidad” (GODOY, 2011, p. 35), lo real dispone de sus taras y sus fantasmas para dislocar el sentido convencional de la fabulación realista. Parafraseando la ocurrencia de Nicolás Rosa, en el espacio imaginario de esta ficción todo sucede entre las cenizas y el pálido fulgor.

288

En el plano simbólico, el mito burgués de la transparencia y la universalidad se encuentra con sus propios límites al enfrentar esta extraña ficción que desprecia las “virtudes” de la comunicación natural en que se declina oficialmente la Psicología del Amo: esa forma de la arrogancia que se funda en el derecho a fundarse como sujetos tomando al lenguaje como un útil y tratando al otro como objeto de una pedagogía que, en un mismo ademán, lo describe y lo condena. En el realismo infame, en cambio, el lenguaje está deliberadamente desplazado, fuera de escala, en disfunción, malogrado, roto. Las frases dicen lo que dicen, lo que cuentan, pero a la vez se obstinan en poner en escena la intensa reverberación de un no-dicho que desencadena la proliferación errática de sentidos nuevos. Esa obstinación es política: si el lenguaje es claro y transparente sólo en la medida que se conforma en el consenso y la estereotipia donde se afirma la auto-legitimación de las categorías constituidas para validar su sentido como universal y necesario, la infamia programática empuja deliberadamente su transformación redefiniendo el proceso de significación como una forma sublimada de recelar del desastre.

7.

Que en un contexto de penuria imaginativa y tendencia a la celebración costumbrista una propuesta gentil de realismo discreto y “literatura de

provincia” haya pasado —a los ojos de una crítica de nostalgia modernista (SARLO, 2012, p. 201-205)— por una novedosa “alta” literatura, no es motivo de sorpresa. Pero que, en una escena políticamente hegemonizada por poses de perfil progresista, un proyecto literario opte por enrolarse —de manera deliberada y contra todo oportunismo— en lo que el irónico Carlos Godoy bien ha caracterizado como “realismo de derecha”, es algo que merece ser destacado. La narrativa de Selva Almada hace pie en ese riesgo de honestidad para definir su legítima inscripción en el campo literario contemporáneo. Se trata, vale aclararlo, de una inscripción calculada y estrictamente circunscrita al plano de las intervenciones estéticas; porque en el orden de su definición política cultural —tal y como lo prueba *Chicas muertas* (2014)— la colocación de Almada alimenta un siempre semblante de consistencia humanista y progresista. La contradicción es sólo aparente: como bien señaló Sartre en *El idiota de la familia*, no son pocos los autores que se ciñen sobre esa paradoja de la vida burguesa donde lo vivido se desarrolla manera paralela y contradictoria a los contenidos ideológicos que emergen de sus propias obras.

289

En *El viento que arrasa* (2012), Almada teje una ficción sobria y con objetivos claros. La prosa es limpia, llana, de una economía franciscana y una legibilidad extrema. Su objetivo es no complicar la lectura sino más bien propiciarla haciendo entrar al lector en una trama sencilla y ralentizada, que se estira y languidece como una promesa postergada. La narración se afirma sobre una técnica de precisión rigurosa, cuyo objetivo es múltiple: consolidar el verosímil, concentrar el sentido e invisibilizar el procedimiento constructivo. La aridez de un escenario inhóspito y hostil (recorte que, al mismo tiempo, sutilmente, aísla y magnifica la escena), la reducción de los personajes al comienzo de cualquier lenguaje (dos pares mínimos), el breve lapso temporal de la trama, llevan a pensar tanto en William Faulkner como en Carson McCullers. Pero el imaginario y el signo de la fábula, el estilo lacónico y diáfano, y aún el efectismo de algunos de sus remates narrativos, no dejan de remitir más bien a Flannery O’Connor y a François Mauriac.

Sin embargo, y frente a lo que suele ocurrir por ejemplo en *Los violentos lo arrebatan* (1960) de la autora norteamericana, en *El viento que arrasa* la violencia no aparece nunca como esa pulsión primitiva y brutal donde anida siempre la sombra de una rebelión. Muy por el contrario: es una fuerza sometida, dócil, domesticada. Esa sumisión crónica que también puede leerse en la áspera fábula de *Intemec* (2012) frustra —siempre por defecto— las propias expectativas de la tensión dramática que se simula en la trama: en una literatura donde la ficción es subsumida a la fábula, donde la historia queda atrapada entre el mandato social y el designio divino, no hay lugar para el acontecimiento. Los personajes de Almada se hunden mansamente en la impotencia de ser (Pearson y Bauer) o en la obediencia a un destino de delegación (Tapioca y Leni): no llegan a concretar su porvenir más que como un mandato que los trasciende. El destino —ese viento que realmente arrasa— se naturaliza y afirma la imagen de un mundo donde las vidas coagulan en la consistencia de la condena y se ahogan en la impotencia y la resignación: las fuerzas que los arrasan siempre exceden sus propias fuerzas y lo que con ellas se resigna es el derecho a la historia.

290

No hay presunción de inocencia: la propia escritura de Almada corporiza conforme y coherente ese imaginario fatalista. Su adopción de una tercera persona ceñida a una prosa de ascetismo riguroso, de pulso macilento y monótono, para la peregrinación de la linealidad resignada del relato (tímidamente interrumpida por algún recuerdo o algún sermón de ternura voluntarista), obligan a pensar en cierta empatía con la fábula. No hay en ella lugar para el deseo, el desborde o la transgresión. Hay, en cambio, un empleo sencillo y eficaz de la lengua que se esfuerza por hacer prevalecer la fábula. El relato arrastra los destinos como el sermón de Pearson la atención de los creyentes. Y el imaginario que la fábula plantea se ratifica en la caricaturizada escena de la pelea de Pearson y Bauer tras el furioso temporal: no se pelea para ganar sino para justificar la derrota, para sostener un personaje ante el que se deja convencer (Tapioca) y ante la que, sin estar convencida, lo mismo se deja llevar (Leni). Lo que arrasa la historia es pues una fuerza que los trasciende y por la que el destino se les impone fatalmente como naturaleza.

En *Ladrilleros* (2013) Almada ratifica hábilmente su senda. En términos de estilo se apoya en los rasgos sobre los que se celebró a su *ópera prima*. Tomando riesgos que su ficción sorte a con felicidad desapareja — como ha demostrado Patricio Pron, en lo que se refiere a la construcción verosímil de las voces de sus rústicos personajes—, “vuelve a poner en escena su mundo propio”, pero esta vez desde el punto de vista inverso. La novela está enteramente atravesada por la violencia; pero esa violencia es la de una rebelión inútil que se manca siempre en el sin sentido: o es una violencia injustificada y caprichosa (un tajo en la garganta luego de dos balazos letales), o es una violencia injustificable, un vicio de carácter que se trae en la sangre y se hereda como el oficio y los enemigos (lo que se evoca es una continuidad entre una naturaleza y un destino). La historia está determinada y la predestinación naturalizada. Como el paisaje rústico en que se inscribe el relato, los personajes son lo que son (“de tal palo tal astilla”) y nada consigue cambiarlos. La violencia social se poetiza bajo el halo sacralizante de la “esencia”. La coartada idealista se articula patéticamente en el tono entre elegíaco y evocativo que el delirio impone a los monólogos de los que agonizan, pero también en la pasividad con que los personajes cuajan en su propia alienación. Tanto Miranda y Tamai como Pajarito y Marciano están condenados de antemano. Cual cuchilleros de Borges, se justifican sólo en la rivalidad (es decir: en el persistente odio del otro). Lo demás adquiere en consecuencia ribetes accesorios: el amor, el sexo, el trabajo, la amistad y el juego no hacen mella en la destinación. Están ahí para definir la densidad de la herencia y la trascendencia del duelo. El enfrentamiento no es una lucha por el reconocimiento. No traza solución dialéctica. Es un rito sacrificial en que cada uno es víctima y victimario, sujeto y objeto de la expiación. Por eso, la antinomia se balancea indemne, a lo largo de la novela, como sanción de lo irreversible.

Ladrillos y vestidos de novia afirman, en última instancia, la misma determinación vital. La épica del duelo honesto y transparente (no hay nunca entre los antagonistas traiciones, bajezas o artimañas espurias) se replica geológicamente en el sacrificio y la abnegación de las mujeres (francas, fieles, comprensivas) en pos del sostén y la perduración de la vida

familiar. Es una ficción calculada: la violencia está siempre concentrada al interior de la propia clase y justificada como defensa de la familia. Es un flujo destructivo e incesante que se hereda y se ejerce, rencoroso, como resaca de un destino naturalizado de desamparo, impotencia y resignación. El crimen es un crimen perfecto: se cierra y se superpone con el ajusticiamiento.

En efecto, la novela presenta una historia de conjuro y violencia sin redención, que desde un presente absoluto exorciza toda posibilidad de transformación real e implícitamente busca ejemplificar la gravitación irrevocable de un *telos* ahistórico de la propia historia. En función de eso, la narración se cierra donde se abre en el ruido blanco que pliega el juego y el sacrificio. Es creer o reventar. El régimen del relato se sobreimprime en la circularidad de la parábola y confirma su notable consistencia ideológica: el “fin de la historia” se estructura siempre como evangelio y se traviste oportunamente de “buena nueva”.

292

8.

Hay pues dos modos fundamentales de producir una política literaria con aspiraciones singulares: apostar por una literatura de valor asertivo (que disponga una colocación precisa), como lo hace Selva Almada, u optar por una literatura de tenor interrogativo (y así transformar la propia ficción en el signo de esa opacidad histórica que se vive como subjetividad). Con *El amor nos destrozará* (2012), el tucumano Diego Erlan se inscribe en esta última tendencia, situando el núcleo de su narrativa en esa espinosa donde se cifra la alienación contemporánea.

El primer rasgo saliente de esta rara novela de iniciación que, como *Cielos de Córdoba* de Federico Falco, más que enseñar algo, busca conjurar su carga neurótica: presenta una fabulación que insiste en ir siempre en busca de un (otro) comienzo perdido, si no irrecuperable. La forma que asume la pérdida hace presumir un trauma. La característica saliente de esta ficción realista es su singularidad constructiva. Está estructurada como un

hormiguero: un conjunto monticular y complejo de túneles, pasajes y conductos producidos en la tierra suelta que cubre la superficie de otro conjunto, más complejo e intrincado, que se extiende de manera subterránea. Lo que habla en ella es la herida abierta por un duelo no realizado. El relato emerge como desde dentro de una bolsa negra que promete y a la vez recela la regresión. La fábula trabaja en efecto con la huida y el retorno; la ficción condensa en una dialéctica inmóvil. Desde la página inicial rompe la identificación entre el relato y sus voces. Aunque el narrador es el mismo y enuncia siempre en primera persona, la trama no es asignable a un único estado y punto de vista. El procedimiento encauza la ficción en un régimen ambiguo, que trastorna la lógica progresiva e inscribe el relato en el régimen de la perturbación. Una poética de la regresión licua al mismo tiempo toda posibilidad de delimitación precisa entre la escena del relato y la escena de lo relatado. La fluctuación funde los emplazamientos y abre pasajes en las tres dimensiones del relato (espacio, persona y tiempo). “Quiere acordarse” y “Quiero acordarme” agrietan la consistencia y llevan la ficción a un plano en que el personaje es otro y el mismo, el tiempo es pasado y presente, y el lugar está siempre desplazado. En efecto, el narrador y lo narrado están siempre en otra parte. El primero llega a la escena y se apropia de la primera persona que a su vez se apropia de su función.

Paradójicamente, el que “quiere acordarse” no puede evitar acordarse. La memoria es una especie de fatalidad recurrente. En el flujo continuo de los pasajes, los tiempos y los espacios se acortan abruptamente (a veces en una sola frase que hace de puente) y la escena del relato no termina de abandonar la mirada del niño ni de materializar la distancia de la rememoración. Allí el narrador aparece superpuesto de manera tal que da lugar a una doble contaminación (que eventualmente afecta el verosímil realista que sostiene el relato): en algunos, el narrador-niño exhibe sorprendentes rasgos de madurez; en otros, la perspectiva del narrador-adolescente se ve preñado de infantilismos. Es el costo que paga una apuesta narrativa que procura rasgar la consistencia misma de la ficción abriendo en ella una nueva dimensión. El que quiere acordarse no es el chico que cierra los ojos ni es el adolescente que busca un sentido en una cinta de Joy

Division. Es otro: es el que se tapa los oídos, el que se satura de ruido para negarse la escucha: el monstruo que se crea y recrea sobre una infancia condensada en el trauma y una adolescencia signada por el desastre.

La inexplicada muerte de la hermana (por la que late sin dudas la sombra de un deseo incestuoso) durante unas vacaciones en La Pampa es el tabú que pulsa la intriga. A lo largo del relato, los efectos de lo silenciado liman gradualmente la funcionalidad de la estructura familiar. El adolescente no puede hacer pie en esa rutina de degradación que sus padres le heredan en la forma de traumas, miedos y tabúes. La alienación marca sus relaciones sociales, sus experiencias y las condiciones mismas de su aprendizaje afectivo, intelectual, amoroso o sexual. En un contexto signado por tal degradación, es incapaz de rebelarse porque no se reconoce siquiera en su propia voluntad. Ve en los otros seres despreciables, reducidos a la humillación y a la miseria; pero no es capaz de verse él mismo humillado por la situación. Su percepción del mundo está claramente mutilada: muestra los rasgos mudos de una ruptura del contacto personal, una indiferencia afectiva ante las reacciones y los humores, una ruptura de los lazos de socialización efectiva y una significativa retirada del lenguaje que decanta en apatía e indolencia.

294

En esta novela familiar todo confabula para acentuar el silencio. O, mejor dicho, lo que en él amenaza emerger. Erlan sigue la táctica marcada por el nuevo realismo: eludir la narración directa, establecer la sospecha bajo la técnica de la insinuación. La pequeña sociedad dañada vive su cotidianeidad de manera asfixiante, obstinada en negar la pérdida que marca su propia historia, aterrorizada ante la posibilidad de su retorno. Y al no poder proyectar de manera directa su realidad (sus conflictos y contradicciones), la refleja indirectamente a través de mitos que la excusan, la justifican y la idealizan en la mascarada endeble de “lo pasado, pisado”. El silencio marca la educación del niño (en quien la pequeña sociedad sobreimprime sus miedos, sus tabúes, sus culpas) y es el signo de una experiencia arruinada por la pérdida: “No puede verse un carajo. El pozo es profundo y hay silencio. Y el silencio es ruido. Y más allá del silencio está el pasillo y la oscuridad y el recuerdo de una mano perdida en el parqué sucio

de una habitación, de una casa, de una vida que ya no está”. Es el revés de trama de la negación a la escucha con que el padre resigna su función y su lugar. Y es también, sintomáticamente, el gesto con que el narrador acepta ser caracterizado (“—Entonces tiene que llamarse Mudo —dijo Simón. Me gustaba el nombre”) (ERLAN, 2012, p. 161).

Como en la narrativa de Quirós, de la sordera a la mudez, el silencio se sobreimprime en el ruido blanco que camufla los pasajes y hace de la disfunción un procedimiento estético desnaturalizador que da lugar a desdoblamientos y desidentificaciones. Como el fusilado que vive, el narrador es “el mudo que habla” (esto es: el que todavía se escucha), un sobreviviente que atraviesa tiempos, espacios, formas y estados de la imaginación. El recuerdo, el sueño, el delirio, la interpretación y el testimonio son manchas en el silencio que sólo ve quien, desde su condición heterotópica, asume el contenido trágico de la historia real y refuta de plano toda ingenuidad: no hay forma de volver a casa, no hay otro retorno que el de lo reprimido.

295

## 9.

Si, como dice Adorno, un pensamiento estético es aquél que es fiel a la opacidad de su objeto, en su antihistoricismo, el nuevo realismo describe la experiencia poshumanista del pensamiento sobre lo real en su condición más desoladora y más auténtica. Su contenido de verdad nunca es positivo; es, al contrario, el de una magnitud negativa. No se aplica a distinguir el lugar de la verdad por venir, sino a perturbar su asignación en el presente a desde una ruptura radical con sus convenciones.

Escritos en una prosa seca y hostil, despojada de floreos ornamentales, tensada sobre una sintaxis facciosa pero nunca sencilla o meramente casual, sus textos articulan siempre como una ficción calculada. En esa estrategia práctica se inscribe la política de la insinuación con que los nuevos realismos desenfocan y vuelven aberrante la propia materia de sus relatos para desarticular las convenciones que limitan su horizonte de

previsibilidad y de afecto. Pero también se inscribe allí la deliberada elaboración de esas atmósferas de opacidad que vuelven absurda toda ilusión de estabilizar los sentidos. Su fabulación suspendida, ajena a toda épica sensiblera y a todo golpe de efecto, constituye una suerte de revuelta primitiva que no busca conjurar la incertidumbre. La asume, más bien, como parte plena de lo real resistente a la simbolización. Pero al mismo tiempo no deja de reconocer la fantasía ideológica que condiciona su propia potencia política: “Todo esto no existe. Es imaginario puro. / Puro y duro, puro y duro, puro y duro.” —apunta, con aspereza insolente, el poeta Martín Rodríguez en *Ministerio de Desarrollo Social* (2012).

296

Nada sale de la nada. Los antecedentes de esta literatura emergente bien podrían rastrearse en las narraciones marginales y deliberadamente opacas de Mario Levrero, donde la literatura se trama como un arte de la hipnosis, como un descenso a los diferentes estratos geológicos de la consciencia y su escritura. En sus mejores momentos, su potencia es tan hipnótica como corrosiva. Se afirma en una abierta disposición a producir un trance hacia una imaginación de profundidad ahí donde se presume la transparencia de lo superficial y a materializar instancias de opacidad arbitraria y puntos ciegos ahí donde la ilusión óptica e ideológica cuenta con la certeza naturalizada de lo conocido. Es un realismo infame porque no se afirma en la charlatanería de un lenguaje encantador ni en un modelo grillado en un régimen de tipificaciones. No busca justificarse por sus artificios de experimentación ni por el prejuicio de un valor testimonial. La legitimidad de su apuesta arroba, al contrario, en su deseo de dar forma y lugar a un enigma sin solución teleológica.

No hay resguardo de las fuerzas extrañas. Sublimar su irrupción en las zonas ciegas del realismo es cerrar los ojos ante esos momentos en que Saber confiesa su impotencia. Es hundirse en las propias mentiras. La nueva generación de narradores examinados anteriormente no se presta a la tontería. La suya no es sólo una mera opción estética; es la forma descreída de una intervención (política) en lo real de un pensamiento de intemperie que se subleva contra el autoritarismo de las ideologías de la consistencia y las identificaciones. Su proposición implícita es tan simple como

desoladora: no sabemos lo que ignoramos, pero tampoco sabemos lo que sabemos. No hay forma de volver a casa; pero tampoco hay manera de salir de ella. Lo inútil, lo estúpido, lo canallesco es aferrarse a esa certeza para plegarse mansamente a la indiferencia cínica del hedonismo consumista, o aferrarse militante, religiosamente al necio fundamentalismo de un lenguaje heroico hipotecado a una ilusión de transparencia y a un señuelo de oficio instrumental.

## REFERENCIAS

- ALMADA, Selva. *El viento que arrasa*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Intemec*. Buenos Aires: Los proyectos, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Ladrilleros*. Buenos Aires: Mardulce, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House, 2014.
- BITAR, Francisco. *Tambor de arranque*. Rosario: Municipalidad de Rosario, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Luces de navidad*. Santa Fe: UNL/Espacio Santa Fe, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Acá había un río*. Córdoba: Nudista, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Teoría y práctica*. Buenos Aires: Tusquets, 2018.
- BUSQUED, Carlos. *Bajo este sol tremendo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- ERLAN, Diego. “Manifiesto de la incertidumbre”. *Alba magazine*, n° 14, París, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El amor nos destrozará*. Buenos Aires: Tusquets, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La disolución*. Buenos Aires: Tusquets, 2016.
- FALCO, Federico. *222 patitos*. Córdoba: La Creciente, 2004.
- \_\_\_\_\_. *La hora de los monos*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Cielos de Córdoba*. Córdoba: Nudista, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Un cementerio perfecto*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- GAITERI, Sergio. *La vertiente*. Córdoba: Nudista, 2013.
- GODOY, Carlos. *Sugar blueberry, sugar blueberry*. Buenos Aires: Mancha de Aceite, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Can solar*. Bahía Blanca: 17grises editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La colección*. Buenos Aires: Los proyectos, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La construcción*. Buenos Aires: Momofuku, 2014.
- GRANIZO, Mariano. *Hombres hechos*. Bahía Blanca: 17grises editora, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Días de gracia*. Bahía Blanca: 17grises editora, 2017.
- GUEBEL, Daniel. *Mis escritores muertos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- JAMESON, Fredric. *Las antinomias del realismo*. Madrid: Akal, 2018.
- LAMBERTI, Luciano. *El asesino de chanchos*. Buenos Aires: Tamarisco, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Los campos magnéticos*. Buenos Aires: China Editora, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La casa de los eucaliptos*. Buenos Aires: Random House, 2018.

- LIBERTELLA, Mauro. *Mi libro enterrado*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El invierno con mi generación*. Buenos Aires: Random House, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Un reino demasiado breve*. Buenos Aires: Random House, 2017.
- MARTÍNEZ, Fabio. *Pibes suicidas*. Córdoba: Nudista, 2013.
- MILNER, Jean-Claude. *El periplo estructural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- MORETTI, Franco. *Opere mondo*. Turín: Einaudi, 1994.
- NATALE, Pablo. *Los Centeno*. Córdoba: Nudista, 2013.
- QUIRÓS, Mariano. *Río negro*. Buenos Aires: Gárgola Ediciones, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La casa junto al tragadero*. Buenos Aires: Tusquets, 2017.
- RODRÍGUEZ, Martín. *Ministerio de Desarrollo Social*. Buenos Aires: Determinado Rumor, 2012.
- RONSINO, Hernán. *Te vomitaré de mi boca*. Buenos Aires: Libris, 2003.
- SARTRE, Jean-Paul. *El hombre y las cosas*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.
- SAVINO, Adrián. *Viaje de Omar*. Córdoba: Nudista, 2016.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Random House, 2014.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal, 2011.