



**THE UNIVERSITY
of NORTH CAROLINA
at CHAPEL HILL**

DEPARTAMENT OF ROMANCE STUDIES

ROMANCE NOTES

Editor: OSWALDO ESTRADA

Editorial Board from UNC Chapel Hill:

Samuel Amago, Lucia Binotti, Cristina Carrasco, Dino Cervigni, Emilio del Valle Escalante, Frank Domínguez, Marisa Escolar, Bruno Estigarribia, Dominique Fisher, Irene Gómez Castellano, Juan Carlos González-Espitia, Hannelore Jarausch, Larry King, Carmen Hsu, Federico Luisetti, Hasan Melehy, Rosa Perelmuter, Ennio Rao, Monica Rector, Alicia Rivero, Jessica Tanner, María A. Salgado, Carolina Sa Carvalho Pereira, Ellen Welch.

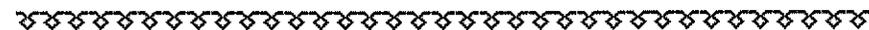
Editorial Board from Other Universities:

Rolena Adorno <i>Yale University</i>	Regina Igel <i>University of Maryland</i>
Daniela Bini <i>University of Texas at Austin</i>	Randal Johnson <i>University of California, Los Angeles</i>
Pablo Brescia <i>University of South Florida</i>	Jo Labanyi <i>New York University</i>
Timothy C. Campbell <i>Cornell University</i>	Pedro Meira Monteiro <i>Princeton University</i>
Debra Castillo <i>Cornell University</i>	Warren Motte <i>University of Colorado</i>
Sara Castro-Klaren <i>Johns Hopkins University</i>	Gustavo Pérez-Firmat <i>Columbia University</i>
Silvia Contarini <i>Université Paris Ouest Nanterre La Défense</i>	Sara Poot-Herrera <i>University of California, Santa Barbara</i>
Anne J. Cruz <i>University of Miami</i>	Darlene Sadlier <i>Indiana University</i>
Brad Epps <i>University of Cambridge</i>	Ignacio Sánchez Prado <i>Washington University in Saint Louis</i>
Sebastiaan Faber <i>Oberlin College</i>	Lewis C. Seifert <i>Brown University</i>
Earl E. Fitz <i>Vanderbilt University</i>	Paul Julian Smith <i>The Graduate Center, CUNY</i>
David William Foster <i>Arizona State University</i>	Lisa Vollendorf <i>San José State University</i>
Jarrod Hayes <i>University of Michigan</i>	

Managing Editor: Nelly Whitney

Editorial Assistants: Adrienne Erazo, Rhi Johnson, Alejandra Márquez, Carlos Vázquez Cruz

ROMANCE NOTES



VOLUME 56, NUMBER 1

2016



EL QUIJOTE: SENDEROS Y DESTINOS

“Muchos son los andantes.” A 400 años de la muerte de Cervantes <i>Sara Poot Herrera y Oswaldo Estrada</i>	3
El verdadero <i>Don Quijote</i> frente al falso caballero andante <i>Beatriz Mariscal Hay</i>	9
Crear para ver. Destino heroico en el <i>Quijote</i> <i>Antonio Cortijo Ocaña</i>	17
“Alzados los manteles.” El arte de la palabra y la sobremesa en el <i>Quijote</i> <i>María José Rodilla</i>	27
Títulos de Cervantes en la Nueva España en tiempos de Sor Juana <i>Sara Poot Herrera</i>	35
De risas y burlas: el <i>Quijote</i> en la universidad novohispana (vejámenes de grado, siglo XVIII) <i>Judith Farré Vidal</i>	43
Elogio de la imaginación híbrida: Cervantes, Fuentes y la política de la novela total <i>Ignacio Ruiz-Pérez</i>	53
El <i>Quijote</i> y <i>Terra Nostra</i> , intertextualidad y subjetividad <i>Pedro Angel Palou</i>	61
“Where there’s music there is”...: Manipulating Sonic Expectations in <i>Don Quijote</i> <i>Christina Baker</i>	67

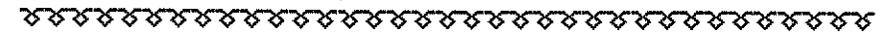
OTROS SENDEROS

Cortázar, lector de lo(s) mexicano(s): primer viaje <i>Pablo Brescia</i>	81
La celebración de la belleza en “Retrato” de Juan García Ponce. Hacia una poética del <i>voyeur</i> <i>Maritza M. Buendía</i>	95
Parménides García Saldaña en la escritura pública del rock en México post-1968 <i>Iván Eusebio Aguirre Darancou</i>	107

- Espectáculo de un cuerpo ausente: masculinidad hegemónica en *Hitler en el corazón* de Noé Morales Muñoz
Zaida Godoy Navarro 119
- Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona
Carmen Alemany Bay 131
- La novísima novela argentina del siglo XXI: lenguaje y vida
Ana Gallego Cuiñas 143

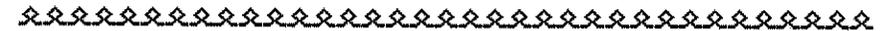
BOOK REVIEWS

- Rodríguez Freire, Raúl. *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa*
Hugo Herrera Pardo 155
- Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*
Emily Hind 157
- Reyes, Andrea H. *Recuerdo, recordemos. Ética y política en Rosario Castellanos*
Luzelena Gutiérrez de Velasco 160
- Guerra, Lucía. *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*
Ema Ávalos 162
- Fuentes, Zulai Marcela y Alfredo Tapia Sosa, ed., presentación y notas. *Alfonso Reyes / Antonio Mediz Bolio. Correspondencia (1921-1957)*
Maricruz Castro Ricalde 165
- Lanctot, Brendan. *Beyond Civilization and Barbarism. Culture and Politics in Postrevolutionary Argentina*
H. Parker Brookie 167
- Moraña, Mabel and Ignacio M. Sánchez Prado, eds. *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*
Rebecca Janzen 169



“MUCHOS SON LOS ANDANTES.”
A 400 AÑOS DE LA MUERTE DE CERVANTES

SARA POOT HERRERA Y OSWALDO ESTRADA



¿Has visto más valeroso caballero que yo
en todo lo descubierto de la tierra?
¿Has leído en historias otro que tenga
ni haya tenido más brío en acometer,
más aliento en el perseverar, más destreza
en el herir, ni más maña al derribar?

Don Quijote de la Mancha

MUCHA razón tiene Ilan Stavans en su reciente libro *Quixote. The Novel and the World* (2015), al señalar que el *Quijote* es, sobre todo, una exploración del lugar donde se encuentran nuestro mundo interior y exterior. Y es que toda la narrativa de Cervantes se desplaza en dos dimensiones simultáneas: tanto en las mentes de Don Quijote y su escudero Sancho Panza, como en el mundo físico que ambos atraviesan con un sentido de complicidad (31).

La historia es ampliamente conocida y, sin embargo, sigue cautivándonos en el siglo XXI. Don Quijote ve castillos donde hay ventas; encuentra bellas y doncellas a las mujeres más rústicas y menos agraciadas; constantemente recurre a los libros de caballería que tiene grabados en el alma como única memoria para luchar por causas que él considera justas; y se desvive por una mujer a quien sólo ha visto a la distancia. Sancho, en cambio, es mucho más terrenal. Sigue a Don Quijote no en busca de fama sino de alguna recompensa material por su trabajo y muchos sacrificios. Se preocupa por comer y dormir, recibe la ración más generosa de los golpes, y ni siquiera tiene el consuelo de encomendarse a una hermosa dama. Porque no conoce el código caballeresco, claro está, y porque él únicamente ha estado en contacto con mujeres malgeniadas, algo hombrunas, aquellas que tienen mal aliento y guardan el olor del campo y los rebaños.

Gracias al enfrentamiento de estas dos maneras opuestas de ver y vivir la vida, el discurso cervantino, valga el recordatorio, a manera de “híbrido artis-

LA NOVÍSIMA NOVELA ARGENTINA DEL
SIGLO XXI: LENGUAJE Y VIDA¹

ANA GALLEGO CUIÑAS

El principio es el lugar literario por excelencia.
Ítalo Calvino

IMPOSIBLE hablar de la novísima novela argentina sin aludir al célebre libro de Edward W. Said *Beginnings*, donde asistimos a una notable reflexión sobre la cardinalidad del comienzo en el trabajo literario. Lo nuevo, “lo novísimo,” habría de constituir una acción creativa y crítica inserta en un marco de pensamiento que implica una clara toma de conciencia de la tradición literaria predecesora, de sus lenguajes y de sus temas. Porque el comienzo, como sabemos, está relacionado con la cuestión del origen, la iniciación, la autoridad y el punto de partida del novísimo autor. Una actitud, un momento y un lugar cruciales cristalizan siempre el momento del inicio: ¿qué significa entonces comenzar, ser “novísimo,” en la Argentina del siglo XXI? Publicar una primera novela es el acto más evidente de la posición que un escritor desea tomar en el campo literario donde va a ser leído. No cabe duda de que el comienzo implica una elección, una intención de significado, la producción de una diferencia, combinación o continuidad con los trabajos ya existentes de la tradición anterior (Said 3). Es decir: “To begin is first of all to know with what to begin” (Said 36). Así los textos que he escogido para ensayar en este artículo que es una reflexión temprana, limitada y parcial, sobre la novísima novela argentina del siglo XXI son primeras novelas publicadas después de la crisis económica de 2001, que han circulado en el campo literario argentino principalmente a través de editoriales independientes loca-

¹ Este artículo es producto de una estancia de investigación realizada en 2012 en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires como investigadora del Programa “Ramón y Cajal” e IP del Proyecto I+D+i LETRAL del Ministerio de Economía y Competitividad de España (FFI2011-25943).

les, aunque también en grandes conglomerados con exiguo margen de movimiento más allá de sus sedes nacionales.² He tenido en cuenta además la recepción en la *doxa* académica³ y el grado de visibilidad en la prensa cultural y los medios de comunicación para determinar el siguiente corpus novelístico que servirá de referencia en este estudio: *¿Vos me querés a mí?* de Romina Paula (*Entropía*, 2005), *Muerta de hambre* de Fernanda García Lao (*Cuento de Plata*, 2005), *Opendoor* de Iosi Havilio (*Entropía*, 2006), *La descomposición* de Hernán Ronsino (*Interzona*, 2007), *Los topos* de Félix Bruzzone (*Mondadori*, 2008), *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac (*Entropía*, 2008), *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara (*Eterna Cadencia*, 2009), *La comemadre* de Roque Larraquy (*Entropía*, 2010) y *Una idea genial* de Inés Acevedo (*Mansalva*, 2010).

Va de suyo la escasa difusión de estas obras fuera de las fronteras argentinas, así como el acto de identificación de estas primeras novelas con poéticas predecesoras de la tradición nacional, entendida como una suerte de rito en el comienzo de una obra cuyo lenguaje no deja de ser una reescritura, una historia condicionada por la repetición y la diseminación de ciertos textos como práctica y como idea (Said 357). Esto habría de remitirnos a la problemática de la conocida melancolía o “la ansiedad de la influencia” histórica como “alegoría de la relación de cualquier escritor (o cualquier persona) con la tradición, en particular cuando se encarna en una figura a la que consideramos nuestra precursora” (Bloom 15). Entonces podemos afirmar que los novísimos novelistas argentinos han despejado un “espacio imaginativo” para sí mismos (Bloom 55) dentro de su tradición en el que reconocen su escritura y desde el que quieren ser leídos. Sin embargo, no vamos aquí a señalar las fuentes de ese espacio ni a ahondar en una historia de las ideas, sino a bosquejar derivaciones; posiciones de lectura esenciales de esa tradición argentina y núcleos temáticos abonados por ella. De esta *forma*, podemos sostener que los escritores del siglo XXI objeto de este análisis se han prodigado en

² Las editoriales independientes que han publicado a los autores seleccionados son: *Entropía*, *Eterna Cadencia*, *Cuento de Plata*, *Interzona* y *Mansalva*. La mayoría de estas obras ha circulado sólo dentro del campo cultural argentino, excepto Oloixarac, Acevedo, Havilio y Larraquy que han sido publicados en España. El único escritor de esta nómina que edita su novela en un gran sello transnacional es Bruzzone, en *Mondadori*.

³ En esta misma revista Pablo Brescia publicaba en 2008 un artículo titulado “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación,” donde se centraba en el análisis del género cuentístico actual. Nuestro ensayo comparte la misma intención, enfocado ahora en el género novelístico, de pergeñar una posible hoja de ruta de tendencias y puntos en común entre un corpus significativo de textos. Asimismo nos apoyamos en los trabajos de Ludmer (2010) – *Aquí América Latina* – y Drucaroff (2011) – *Los prisioneros de la torre* – sobre la nueva novela argentina.

tramas transitadas por la novela argentina de las últimas dos décadas, toda vez que resemantizan y abren nuevas vías de interpretación acerca de dos conceptos fundamentales, que articulan este trabajo: lenguaje y vida.

1. EL LENGUAJE

La relevancia que cobra el lenguaje en esta nómina de novelas es incontestable. Si a mediados del siglo pasado el experimentalismo pasaba por los celajes de la construcción narrativa, la producción novelística argentina del siglo XXI pone el acento en el lenguaje: sombra de pertenencia a un campo literario. Este funciona como catalizador de un sistema de valores que pone en tela de juicio la norma lingüística neutralizadora de la sociedad de consumo, respaldada por los grandes conglomerados transnacionales que apelan a la “buena comunicación: lineal y transparente. Lengua de la mercancía, talismán de la exclusión: regular y uniforme. Que habla de sí misma como si fuera casta o pura” (Carbone 278). En contraposición, las novelas actuales son obscenas, impuras, y procaces, incorporando terminologías locales y espacios enunciativos tan anclados en el imaginario cultural, político y social argentino que pareciera estar dirigido a comunidades muy específicas de lectores. Frente a la práctica de los dialectos nacionales de los años sesenta – y su creencia en el poder performativo de la palabra –, la novísima novela argentina incursiona en el idiolecto – narración de la aporía comunicativa – y en los variados usos de la lengua según la clase social y el género: los dos grandes constructores de la identidad. Con lo cual, el acusado registro de la oralidad y de la jerga marginal modulan discursos narrativos como el de *La virgen cabeza*, novela en la que se resuelve la tensión entre el bien decir y el mal decir dando voz al “otro.” Encontramos dos intervenciones discursivas distintas: la de Quity – voz de una periodista de clase media – y la de Cleo – voz de una villera travesti lesbiana y exprostituta que canta cumbia. La mirada dialógica que arroja la novela se cristaliza en una yuxtaposición textual que dota a la narración de un carácter autorreflexivo en el que cobra más fuerza la transcripción de la grabación oral que hace Cleo: “Mi amor, te olvidás de todo vos, voy a tener que grabarte cada dos páginas que leo, no vamos a terminar nunca si seguís así; tengo que decir la verdad: hablaban de ‘sueño argentino’ pero nos cagaban a tiros” (Cabezón Cámara 91). Su testimonio – que roza la parodia – se prodiga en un lenguaje libre de metáforas, directo, plagado de vulgarismos y de construcciones sintácticas agramaticales que no se avienen a la norma lingüística: “algo se me rompió en el corazón con la muerte de Kevin y no estoy hablando de pelotudeces, no hay metáfora en

esto" (120). Pero esta novela también evidencia la hegemonía de los medios audiovisuales y tecnológicos amén de insistir en la idea de una sociedad del espectáculo sin límites, como sucede en *Las teorías salvajes*, *La comemadre* y *Muerta de hambre*. En estas dos últimas se profundiza en la exhibición pública que hacen los padres de sus hijos en la infancia en busca de popularidad y el reconocimiento. En ambas, las consecuencias para esos infantes prominentes (en inteligencia y obesidad) que participan en concursos mediáticos son nefastas: desequilibrio mental, crueldad, ansia de reconocimiento y ausencia de sentido de la realidad.

De otra parte, esta focalización extrema en el lenguaje no hace sino socavar los fundamentos de la comunicación y la existencia del estatuto de "verdad" en el panorama *mass mediático* actual: el mundo es signo despojado de significado, de sentido. Esta postura se imbrica a todas luces con la poética de la ficción de César Aira cuya sombra tutelar planea sobre el corpus objeto de este estudio. Y es que la desconfianza en la "confirmación" de un hecho y la resignación como consecuencia de la imposibilidad del intercambio de experiencias es prácticamente común a todas estas novelas. En *¿Vos me querés a mí?* tenemos una joven narradora en primera persona – de clase media –, perteneciente al mundo artístico – como su autora, Romina Paula – llamada Inesia que cuenta sus inseguridades: va desde la búsqueda del "amor verdadero," sus miedos (a envejecer, a la soledad) y el relato de sentimientos íntimos (a través de monólogos interiores y dialógicas ágiles escritos en un lenguaje llano) a la imposibilidad de comunicación con su novio, su abuela Greta y algunas de sus amigas. De igual manera, el presente deviene en espacio de incertidumbre, como demuestra Inés Acevedo en *Una idea genial*. El lenguaje en este texto es coloquial, pero no vulgar. Las referencias cultas son constantes al mismo nivel que las de la cultura pop. Llama la atención sin embargo el uso de onomatopeyas y mayúsculas indiscriminadas para poner énfasis – e indicar el modo en que quiere ser leída; así como para evidenciar la corporeidad del texto: el relato se concibe como un objeto visual.

Otro de los rasgos distintivos de este elenco de novelas es la narración sin metáforas (manifiestos en las líneas editoriales independientes de *Entropía* y *Mansalva*), el vaciamiento de sentido y la pura acción que intenta producir imágenes visuales, lo que Ludmer habría de denominar "imagnarización de la lengua" (24). En efecto, estamos ante novelas producidas desde la transparencia verbal, el lenguaje directo, sencillo, veloz, sin apenas adjetivación. Verbigracia *¿Vos me querés a mí?* o *La virgen cabeza*, que derrochan anáforas, verbos en infinitivo, enumeraciones, asíndetones, concatenaciones, interrogaciones retóricas y errores gramaticales propios del lenguaje llano: "resolvido" (Paula 30). Las dos novelas están impregnadas además de expresiones

inglesas: "winner," "nerd," "hacker," etc.; en lo que también coincide *Las teorías salvajes*. Hay que recordar en este rubro que dentro la literatura argentina dicha vertiente coloquial narrativa comenzó a despuntar en la década de los noventa, cuando apareció con fuerza esa tensión – imposible de resolver – entre ficción y relato factual. De ahí que se borren las fronteras entre ficción y documento, como en *Muerta de hambre* o *La comemadre*, que recurren al diario íntimo para resolver esta problemática. O al género epistolar, que sobresale en la mayoría de nuestras obras: *El grito*, *Muerta de hambre*, *Las teorías salvajes* y *La virgen cabeza*.

De otro lado, en *Opendoor* asistimos a la puesta en práctica de un lenguaje agramatical que expresa la angustia y la sensación de irrealidad de la protagonista. Incluso el uso excesivo de comas en la escritura sirve para hacer hincapié en los vacíos y silencios a los que se aviene la (in)comunicación humana, imposibles de narrar o comprender. Los tiempos verbales también se funden y la temporalidad *de facto* se vuelve única: "Nos reconocimos enseguida, no era difícil. Se me ha hecho tarde, dice o pregunta, no se sabe" (11). En *Los topes* en cambio se trabaja la oralidad a través de un lenguaje cargado de violencia y pornografía, muy en la línea del realismo sucio norteamericano. Aunque también encontramos la creación de imágenes y simbología propias de la estética del cómic, así como el uso de juegos de palabras, al estilo cortazariano: "Me saluda con un pañuelo blanco con bordes bordados en blanco donde se pueden leer, también en letras blancas, según cómo se mueve la tela con el viento, distintas formas de la palabra amor: roma, ramo, mora, Omar" (Bruzzzone 186).

Sin embargo, hay otros casos. *La descomposición* es una novela difícil, impregnada en una atmósfera onettiana – trémula y vaga – donde sueño y realidad se trastocan a menudo. Se trata de una obra hiperconsciente, metadiscursiva, cuya complejidad estructural narrativa e incoherencia formal necesitan de un lector activo, a la manera de Saer. La deformación de los personajes y la realidad se convierten en un elemento estructural, una manera de narrar no apta para describir "lo absurdo e inefable" de modo coherente. La sinestesia atraviesa toda la novela: la sangre y la muerte se ligan a los sentidos del olfato, la vista y el oído. El sonido, por ejemplo, aparece siempre como anunciante de algo; el viento marca el principio y el final de la obra y el ruido del tren prefigura el anuncio de otro cuerpo, de otra muerte: "Primero es rumor, siempre se presenta así, después se hace temblor" (60). De otro lado, el cuerpo de la escritura no se termina de soldar y también se descompone: "La tinta de las letras se dispersa. Poco a poco, disgregándose, hasta volverse incomprensible. Una mancha aguada, gris. Sin forma" (132). No obstante Ronsino presenta una prosa muy cuidada, como lo hace *Muerta de*

hambre de Fernanda García Lao cuyo texto está abonado de imágenes metafóricas y aforismos:⁴ “Mi cuerpo es mi discurso. Espero que alguien me entienda” (21); o “El amor es una bellota madura” (169).

Por último, hay que llamar la atención sobre el hecho de que casi todas estas novelas despliegan estrategias discursivas de fusión que desestabilizan la clasificación genérica al uso. Es claro que estas fronteras persisten en el horizonte editorial, que aun en los sellos independientes se aviene a las leyes de un marketing orientado al consumidor para proporcionarle un encuadre, una estabilidad, una *forma* de “decir” y de “leer.” De este modo, *Mondadori*, *Entropía*, *Interzona* y *Eterna Cadencia* destacan en las solapas que los textos de Bruzzone, Oloixarac, Larraquy, Ronsino, Havilio y Cabezón Cámara son sus “primeras novelas.” Sólo Acevedo y García Lao eluden esta “etiqueta.” Pero a pesar de la imposición editorial, estas escrituras desafían el formato único, la etiqueta genérica y la homogeneización cultural incluyendo discursos dispares, imágenes y documentos. Es como si partieran de la premisa de Wittgenstein de transformar el libro en un “álbum” (Said 224). Por ejemplo, *Las teorías salvajes* mezcla en el mismo nivel discursivo fragmentos de blogs, fotografías, canciones, ilustraciones, notas a pie de página, etc. Un cartapacio intratextual que reproduce las formas del mundo global, interactivo e interconectado actual. Es decir, el lenguaje de “Google” cuyo contenido y modo de estructuración de la información permean toda la novela. Pero también se conjugan la crítica y la ficción, al más puro estilo pigliano, orientado a la *doxa* académica: la obra incorpora elementos del estructuralismo, la teoría psicoanalítica de Freud y Lacan, la lingüística de Saussure y Jakobson, el marxismo, la antropología de Lévi-Strauss y sobre todo la corriente filosófica (Sartre, Hegel, Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, etc). Y a la par se trenza lo cotidiano, mordaz, frívolo, vulgar y freak de las subculturas urbanas con lo tecnológico. En definitiva: una literatura desliteraturizada que dinamita el cerco de lo literario desde la parodia y el exceso.

2. LA VIDA

Lo que mejor define estas novelas es la posición central que adquiere la escritura del yo en tiempo presente y la problemática de la narración del pasado. Las categorías de sujeto, obra y autor cobran – como es conocido – una nueva dimensión en la posmodernidad: reaparece la problemática de la vida

⁴ Esta novela, como la de Ronsino, está trufada de epígrafes de obras literarias reconocidas que marcan determinadas líneas de lectura en cada uno de los capítulos.

en nuestra cultura (Arfuch 17-24), se precipita el retorno de la primera persona, se ensalzan las ideas de testimonio y documento, y los géneros autobiográficos se constituyen como los más significativos para la crítica literaria, el público, y, por supuesto, la industria editorial. La vida del escritor se convierte en el artículo de consumo máspreciado – desplaza a la obra –, razón por la cual se propicia la exposición del autor y su intervención continua en la arena pública (Sibila 10). El ejemplo paradigmático en este sentido es el de la escritora Pola Oloixarac.⁵ Su (auto)legitimación como figura de autor (Premat 12-13) pasa por la práctica de lo banal (a través de su blog), la ingenuidad y la belleza femenina: su cara ha sido portada de revistas de crítica literaria e incluso de la edición holandesa de *Las teorías salvajes*. Esta novela es la que más repercusión ha tenido dentro y fuera de las fronteras del campo literario argentino. Elegida por la *Revista Granta* como una de las mejores narradoras jóvenes en español y apoyada por un consagrado escritor, Ricardo Piglia, ha merecido los elogios de otros como Mario Bellatin, Vicente Luis Mora, Elvira Navarro y Javier Calvo. E incluso de reputados críticos como Daniel Link o Ignacio Echevarría. Se la ha comparado con la generación Nocilla española, que ha gozado de muy buena acogida en el mercado a través de un despliegue mediático similar al de Oloixarac. Su imagen, la sobreexplotación de su físico, y su blog son utilizados como herramientas de marketing que apuntan a la provocación y al ataque de la alta cultura. Recordemos: la obra está dividida en tres partes que narran dos tramas basales: la estudiante de filosofía obsesionada con su profesor Augustus y sus “Teorías yoicas”; y la historia de una pareja – Kamtchowsky y Pabst – subversiva que arremete contra la alta cultura y la cultura de masas, creando un juego de ordenador en el que se puede observar, como una suerte de Aleph 2.0, la ciudad de Buenos Aires destruida. Oloixarac combinará la narración heterodiegética con la homodiegética, relato en primera persona que linda con una especie de autoficción bifurcada en la voz de los dos personajes femeninos protagonistas.

Esta incorporación del esquema genérico de la subjetividad del autor en la obra, con el consabido uso de la autoficción⁶ y todas sus apropiaciones y bemoles teóricos (Alberca 12) es la forma narrativa más común de las novísimas novelas argentinas del siglo XXI, máxime en las escritas por mujeres. Sujeto narrativo y autor se unen en una literatura muy autorreferencial, preñada de marcas literarias y conciencia de la escritura. El tiempo es presente y

⁵ Interviene en como figura de autor desde la elección misma de su mismo nombre, ya que cambia su apellido original, Caracciolo, por su composición al revés: Oloixarac.

⁶ La autoficción ha estado ligada tradicionalmente en América Latina al cuento y a la nouvelle, aunque en los últimos años se ha extendido a la novela.

la realidad no es histórica sino cotidiana en *¿Vos me querés a mí?* y *Una idea genial*, concebidas como autoficciones de dos jóvenes argentinas en la veintena, muy emparentadas con la novela existencial. En las dos novelas la familia funciona como una de las columnas vertebrales del relato, el cual muta en cuerpo mismo de las autoras. Las dos arman una suerte de pedagogía del “recordar” desde el presente de la escritura donde se combinan episodios transcendentales con anécdotas banales. El tema de la temporalidad es sustancial en estas novelas, hasta el punto de que el tiempo torna en geografía. Veamos: en *Una idea genial* el espacio físico adquiere las características de personaje, sobre todo a partir del sexto capítulo. El presente desde el que se recuerda y se escribe es un espacio que se ocupa, donde – como indica Ludmer (27) – no podemos distinguir entre realidad y ficción (incluso entre sueño y vigilia); de ahí el uso de la autoficción como forma de “recuperación de una identidad que no puede ser recordada” porque ni siquiera existe (González-Sawczuk 9). El ejemplo más palmario es *Opendoor* cuya protagonista carece por completo de rasgos identitarios: clase, etnia o sexo. La idea de “Yo es otro” se lleva a tal extremo que la realidad de la protagonista está mediatizada por las descripciones que hacen otros personajes y por la indistinción entre sueño y realidad: “y yo, que no sé desde cuándo sostengo un arma blanca con silenciador y mira láser entre las manos, le apunto al bebé posando sobre su frente el círculo rojo y titilante [. . .] Es medio loco, pero parece que los voy matar a todos” (183). La mirada es la que forja el relato, sin interpretación, como una narración “objetiva” de la cámara. La única verdad posible. Su bisexualidad forma parte de lo mismo, puesto que es uno de los vértices entre los que bascula la novela: ora la protagonista es homosexual (tuvo un romance con Aída y luego con Eloísa, una suerte de Lolita argentina) ora heterosexual (mantiene una relación con Jaime que acaba siendo el padre de su hija). La indefinición sexual se puede leer como la puesta en escena de una sexualidad móvil contra la rigidez de la moral burguesa bienpensante. La identidad es migrante, la experiencia individual es intransferible (casi inenarrable) amén de la soledad y la vacuidad del yo que no representa modelos ni arquetipos, como sucedía en los sesenta. Este tipo de textualidad antiépica es manifiesta en *¿Vos me querés a mí?*: la bisexualidad se articula como rebelión contra la moral burguesa y se declara la inviabilidad de cualquier definición identitaria: “Violeta: ‘¿Ves? Si cogieras conmigo no tendrías esos problemas.’ Inesia: ‘Aaay, no me provoquéis más Viole . . .’” (115). Por igual hallamos esta falta de definición sexual, migrante hasta en el cuerpo, en *La virgen cabeza*, aunque Gabriela Cabezón Cámara la extiende y la incardina tanto en la clase media – Qüity, como la Inesia de Romina Paula – como en la clase baja.

También se da un cuestionamiento de la identidad por la condición sexual del protagonista que tiene un doble en *La comemadre*, en la que Larraquy contrasta la virilidad monolítica de comienzos del siglo XX con la práctica de una homosexualidad reprimida en el siglo XXI. La falta de autoconciencia es asimismo motivo conductor de *Muerta de hambre* y de *Una idea genial*, donde la identidad es una sombra, una enfermedad, un modo de librar a la muerte. En *Las teorías salvajes* la pérdida identitaria pasa por la abolición de las fronteras en el mundo interconectado e inmediato de la red y las nuevas tecnologías donde todo puede ser simulacro, identidad provisoria y falsa que cuestiona el punto de vista convencional (hay un ataque feroz al concepto de pareja burgués: exhibición de pornografía y apología de la promiscuidad), lo socialmente establecido. Pero sin duda la novela que tematiza en extremo la problemática de la identidad y su búsqueda es *Los topos*. La no-identidad es representada por el mundo del travestismo, la sexualidad cambiante y las operaciones en el cuerpo. Su tema principal es la búsqueda continua del protagonista, del que no sabemos ni su nombre ni su edad: del padre, de la madre, de su novia Romina y su posible hijo en común, de su hermano, encarnado en Maira, el travesti que a su vez busca venganza: “Mi búsqueda era una búsqueda del padre. Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre – y, si éramos hermanos, con el mío” (Bruzzzone 128). La homosexualidad, el travestismo y la prostitución permean el texto en aras de evidenciar la ambigüedad, la contradicción y la doble identidad de los personajes, a la manera del Borges de “La muerte y la brújula” o “Emma Zunz,” en los que se aglutinan las ideas de muerte, sexo y destino.

Este carácter autorreferencial de la novelística actual también asoma en *Muerta de hambre*, donde participamos de la doble función enunciativa de narradores que son homodigéticos y extradiagéticos a la vez para hacer visible el proceso de construcción textual e interrogar su propia autoridad discursiva. En la estela de Henry James, los problemas de la narración se convierten en anécdota literaria en un tiempo presente que cuenta un tiempo pasado del que se duda. La memoria no existe, el paso es apócrifo y todo es ficción que confunde lo real con el delirio y el sueño: “Y no importa si he sido fiel a lo que pasó o a lo que sospecho que pasó, porque es exactamente lo mismo. Al menos para mí” (15). La obra está dividida en tres partes: “Mi vida,” “Mi obra” y “Anexos,” solapadas y compuestas como cajas chinas que refieren a la autoconciencia del acto escritural de la vida de una niña obesa: “he dispuesto este relato a modo de estructura digestiva, desde el primer movimiento: acercarse a un plato de comida, hasta el último: desprenderse de lo ingerido” (García Lao 16). Porque el relato vital es reescritura, autocorrección (del

recuerdo y del texto) y problemática de la autoría en la ficción y en la “verdad” de los hechos: “Como verán, en este libro hay más mentiras en mi vida que en mi obra, y es que empecé a mentir primero y a escribir después” (García Lao 186). El abanico de puntos de vista acerca de lo narrado se hace extensible a la hermana de la fallecida, los personajes que conocieron a la protagonista y el editor de la publicación: discursos que corrigen un discurso ficcional para denunciar su falsedad. O lo que es igual: la condición de la literatura (del ser humano) y su libertad creadora (del texto, de la memoria). La misma estrategia narrativa es usada en *Una idea genial*. La salvación por la literatura es, como en la novela de Fernanda García Lao, el *leitmotiv* del relato. La obra está compuesta de 26 capítulos, la edad de Inés, estructurada en forma circular sobre una serie de interrogantes existenciales a los que sólo puede intentar dar respuesta la narradora desde la escritura. La suma de literatura y vida es el motivo coagular de la novela, la narración como única forma de enfrentar a la muerte aparece ya en el comienzo de la obra:

Empiezo a escribir esta novela de nuevo. Será depresiva, pues estoy de mal humor, y cuando estoy mal, me choco la cabeza contra lo primero que encuentro; en cuanto tengo intimidad, voluntariamente ¡pink! Me choco la cabeza contra el espejo del ascensor; en el baño ¡pink! otra vez un espejo, es que estoy enferma de rabia y estallo. (7)

La idea genial que tiene Inés es ponerse a (re)escribir su vida. De forma similar, la memoria y la escritura son los desencadenantes de la narración en *La virgen cabeza* y en *La descomposición*. La obra de Cabezón Cámara piensa un doble papel para los personajes centrales: narradores de su historia y escritores de su texto. La disseminación del relato de la experiencia vivida y la fragmentación de la voz y de los cuerpos no hacen sino exhibir el criterio individual de cada una de las narradoras; que conduce al desacuerdo en la “verdad” de los hechos vividos. La novela se arma sobre la alternancia de capítulos de Qüity, periodista que quiere escribir un libro autobiográfico acerca de su experiencia villera y la intromisión de Cleo, cuya palabra viene a “corregir” los vacíos del relato de Qüity porque se considera “coautora”: “Ay, Qüity, si empezarías las historias por el principio entenderías mejor las cosas. ¿Qué cuál es el principio? Ternura de mi corazón, hay un montón de principios porque hay un montón de historias” (21). El testimonio no es unívoco sino la doble versión de una historia abominable.

En la novela de Hernán Ronsino, sin embargo, memoria y escritura adquieren un tinte proustiano. El personaje de Pajarito Lernú, una especie de Quijote internado en el psiquiátrico Wagner, es quien muestra más preocupación por este asunto. Es el único escritor del relato, resuelto en el intento de fijar la memoria, alcanzar la verdad escurridiza, aprehender el sentido de las

cosas. Por eso decide publicar una biografía ficticia sobre el supuesto hijo de Kafka para “perdurar, por alguna razón en la memoria, con la contundencia y el empecinamiento que, a veces, entrafia lo verdadero. ¿Pero qué hay de verdadero en esa imagen?” (Ronsino 44). La construcción de una biografía es la construcción de la historia, la memoria de una vida “en un proceso de clausura de sentido, de imposición” (47). Pero al final todo es ficción, construcción, “falsificación”: de la vida y de la escritura.

En conclusión: la novísima novela argentina apuesta por narrar una identidad concebida como “transitoria.” El vaciamiento de sentido es tanto realidad vital como hecho discursivo. El lenguaje deviene en pertenencia. La profusión de la oralidad, cotidianidad y la *desmetaforización* narrativas son una constante. La escritura es autorreferencial, y la errancia se liga a la ausencia como sempiterna presencia. El espacio no tiene fronteras, sino configuraciones subjetivas de la temporalidad presente. La pluralidad de puntos de vistas apunta a un sujeto que en cada mirada (re)crea el objeto. Y finalmente, como una lanza que atraviesa los cuerpos textuales de estas novelas del siglo XXI: Kafka. Gregorio Samsa percibiendo su metamorfosis y la nueva condición del espacio que le rodea. Tumbado en horizontal o encerrado debajo de la cama, casi inmóvil, el hogar onírico de sus sábanas se convierte en la certeza atroz de que su cuerpo es “otro.” Migrante, bárbaro, indómito, huérfano de sí mismo. De su intimidad, de sus sueños, de su mirada, de su lenguaje: de su vida.

UNIVERSIDAD DE GRANADA

OBRAS CITADAS

- Acevedo, Inés. *Una idea genial*. Buenos Aires: Mansalva, 2010.
 Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
 Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
 Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009.
 Brescia, Pablo. “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación.” *Romance Notes* 48.3 (2008): 281-90.
 Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008.
 Cabezón Cámara, Gabriela. *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
 Carbone, Rocco y Ana Ojeda, eds. *Literatura argentina siglo XX. De Alfonsín al Menemato (1983-2001)*. Buenos Aires: Paradiso, 2010.
 Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
 Gallego Cuiñas, Ana. *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

- García Lao, Fernanda. *Muerta de hambre*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2005.
- González-Sawczuk, Susana Inés. "Lecturas de una tradición literaria argentina y construcción de una nación." *Mem.soc/Bogotá* 12 (2008): 7-17.
- Havilio, Iosi. *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía, 2009.
- Larraquy, Roque. *La comemadre*. Buenos Aires: Entropía, 2010.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- Oloixarac, Pola. *Las teorías salvajes*. Barcelona: Alpha Decay, 2010.
- Paula, Romina. *¿Vos me querés a mí?* Buenos Aires: Entropía, 2005.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Ronsino, Hernán. *La descomposición*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- Said, Edward W. *Beginnings. Intention and Method*. Londres: Granta Publications, 1997.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

BOOK REVIEWS

Rodríguez Freire, Raúl. *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2015. 327 pp.

Resulta sintomático que un libro que ensaye sobre el viaje sin retorno, experimentado por cierta narrativa latinoamericana en los últimos veinte años, comience con un vuelco, desplazamiento o, más bien, un desprendimiento. Como el mismo Raúl Rodríguez Freire señala en la introducción, su objetivo de investigación inicial, basado en el reconocimiento, dio un giro hacia un planteamiento que acabó finalmente apuntando a la formulación de problemas. Dicho reconocimiento pretendía en sus inicios "cartografiar las condiciones de posibilidad bajo las cuales 'surgió' durante los años noventa un 'nuevo' conjunto de escritores 'latinoamericanos' para los que la cuestión de la identidad representaba más una traba que un compromiso" (15). Pronto el ensayista comprendió que tal cartografía resultaba imposible debido a que el corpus narrativo que había seleccionado insistía en desprenderse de la política de filiación territorial, metafísicamente identitaria, adscrita al conjunto narrativo más dominante en la literatura latinoamericana durante el siglo pasado, por lo que la proposición basada en el reconocimiento se transformó en la pregunta: "¿cómo comprender en el siglo XXI aquella literatura que, a pesar de ser escrita desde o sobre América Latina, no quiere estar sujeta a ningún territorio y si lo hace, es únicamente de manera estratégica o política, ya no esencialista?" (14).

Este vuelco o desprendimiento señalado, que puede pensarse de modo similar al cambio funcional en un sistema de signos propuesto por Gayatri Spivak, resulta no sólo sintomático al interior de la presente investigación, sino que también lo termina siendo en algunos de los giros efectuados por la crítica latinoamericanista desde fines de los ochenta, al tomar por objeto de discurso sus propias condiciones de enunciación, disciplinarias e institucionales, en un espacio abierto por *La ciudad letrada* de Ángel Rama y continuado luego por críticos como John Beverley, Brett Levinson, Wilfrido Corral,