



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

20 | 2019
Situación

Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza

Latest novels from the Río de la Plata in Spain: Fernanda Trías, Ariana Harwicz and María Gainza

Derniers romans du Río de la Plata en Espagne : Fernanda Trías, Ariana Harwicz et María Gainza

Ana Gallego Cuiñas



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/8554>

DOI: 10.4000/lirico.8554

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Ana Gallego Cuiñas, « Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 20 | 2019, Puesto en línea el 02 julio 2019, consultado el 15 julio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/8554> ; DOI : 10.4000/lirico.8554

This text was automatically generated on 15 July 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza

Latest novels from the Río de la Plata in Spain: Fernanda Trías, Ariana Harwicz and María Gainza

Derniers romans du Río de la Plata en Espagne : Fernanda Trías, Ariana Harwicz et María Gainza

Ana Gallego Cuiñas

Introducción: el valor de lo nuevo

- 1 El protocolo de lectura que presenta este trabajo atiende a los modos de producción, circulación y recepción en España de tres autoras rioplatenses nacidas en la década de los setenta: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza. La selección del corpus se ha llevado a cabo en función de dos premisas *subalternas*: primeras novelas publicadas en el siglo XXI en una editorial *independiente* del Río de la Plata y/o de España,¹ y mujeres escritoras. El corte obedece a una doble hipótesis asentada en la consideración de que el valor de *lo nuevo* apunta hoy a las *nuevas* condiciones materiales de producción del objeto literario y a la *nueva* visibilidad de las escritoras mujeres. Con este horizonte, también son dos los principales objetivos de las páginas que siguen: por un lado, delimitar las características de las poéticas² de estas tres autoras en virtud de una reflexión feminista, y por otro, plantear una lectura materialista del dispositivo *narrativa rioplatense* en España a tenor de su producción/circulación editorial. Los interrogantes de partida son: ¿cuáles son los criterios que definen *lo nuevo* hoy día y cómo funciona la novedad en el campo de la narrativa latinoamericana? ¿De qué manera interpretamos la irrupción de las mujeres escritoras en el mercado editorial? ¿Qué sentidos feministas arrojan las poéticas de estas tres escritoras? ¿Las editoriales independientes son en la actualidad instancias privilegiadas de mediación cultural transatlántica?

- 2 A pesar de que la superproducción de libros en el siglo XXI imposibilita sobremanera la construcción de un posible canon, de un conjunto de autores que funcionen como símbolo cultural de una época³, la crítica se afana en sistematizar esa atomización y definir la nueva (Achúgar 2008, Lagos 2009 y Drucaroff 2011)⁴, novísima (Gallego Cuiñas 2015) o nuevísima (González 2018) literatura latinoamericana en relación a sus temas o formas actuales. En efecto, la llegada del nuevo milenio ha reactivado en el Río de la Plata la categoría, romántica y neoliberal, de *lo nuevo*, asociada a la ruptura y a la subversión (Premat 2018: 82-84). Pero, ¿qué tienen de nuevo las narrativas rioplatenses del siglo XXI? Como ya consignara Boris Groys en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (1992) “Preguntar por lo nuevo es lo mismo que preguntar por el valor” (2005: 17). Y esto es lo que realmente me interesa: pensar en el sentido de *lo nuevo* ligado a la producción actual de valor en el espacio literario. Partimos del hecho de que el (prístino) problema de *lo nuevo* apunta a la utopía y a la esperanza en el futuro (Groys 2005: 13-14), por eso nuestra cultura, capitalista, neoliberal y presentista, exige más que nunca⁵ a la ficción y a la crítica la producción continua de novedad, “lo nuevo por lo nuevo”, como antes se exigía el diálogo con la tradición (Groys 2005: 15). En la posmodernidad, sin embargo, dice Groys, la única novedad posible no supone ningún descubrimiento sino una transmutación de valores: ir “contra las jerarquías culturales y los valores” (2005: 19), una ruptura, como afirmaba Premat. Desde un enfoque estético, la reflexión no es tan interesante porque no hay posibilidad alguna de romper nada en el ámbito de la (política de la) literatura ni siquiera las reglas de lo nuevo⁶, pero desde una óptica materialista sí puede ser provechoso articular un discurso en esos términos⁷. Porque si la cultura responde a una lógica económica, antes que a una de mercado, en aras de la comercialización de unos determinados valores, es lícito plantearse: ¿cuáles son los valores económicos más demandados? Y, ¿qué poéticas van en contra de esas demandas y de sus jerarquías? El valor más demandado, sin duda, es el de la circulación: desde ahí se tasa el valor literario y económico de una obra. Cuanto más se traduce, más vale un texto en lo que podíamos llamar las reglas de la literatura mundial⁸. Pero no habríamos de hablar de la circulación y de su problemática como forma de tasar el valor literario sin aludir a los modos de producción (del libro), de los que dependen dicha circulación. Esto es, a la industria editorial. Son dos los tipos de producción en el sector del libro hoy: los grandes conglomerados a escala global/nacional y las editoriales independientes a escala local. Es obvio que el valor en alza es el que facilita la circulación internacional de los textos, razón por la cual la opción de producción artesanal ☺ y de circuito pequeño podría suponer una transmutación de valores para el artista (y para su poética); un ir *en contra* de la expectativa y la demanda, un *desjerarquizar*, la única vía posible material para articular *lo nuevo* ☺ y resistir, aunque no contraatacar en la sociedad actual de capitales globalizados⁹.
- 3 Por otro lado, como enuncia Groys, el valor del diálogo la comparación con la tradición y con otros productos de la cultura sigue siendo fundamental para la evaluación de una obra (2005: 24). En nuestro caso, los textos de Trías, Harwicz y Gainza bascularán entre su adscripción a la tradición rioplatense de la ilegibilidad (Harwicz y Trías), ese ir *en contra* a la manera de estéticas como las de Lamborghini, Fogwill, Levrero o Aira; y la de la legibilidad (Gainza) encarnada en la universalidad de Borges, Piglia, o Pauls. A esta jerarquización propia del campo literario (argentino) se superpone el valor añadido que cobra la producción de mujeres (argentinas) en un siglo XXI caracterizado por un movimiento feminista (argentino) de alcance internacional: *Ni una menos*. Estas

singularidades: feminismo + ilegibilidad es lo que explica que Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza hayan producido y puesto a circular su obra en el Río de la Plata a través de editoriales independientes como Paradiso, Trilce o Mansalva. Pero, ¿cómo se (re)producen y circulan las poéticas de estas mismas autoras en España?

- 4 Para responder a este interrogante voy a indagar en el estado actual de la narrativa del Río de la Plata en la Península poniendo a dialogar a estas mujeres escritoras, dos argentinas y una uruguaya, cuyas poéticas disímiles pueden ser leídas como feministas: ¿qué (no) dicen de las mujeres del Río de la Plata estas autoras? ¿Tienen sus obras una función global emancipadora/empoderadora? Abordaré sus estéticas, como ya he anunciado, centrándome solo en sus primeras novelas, puesto que cristalizan- Said dixit- con mayor nitidez la relación de estas escritoras con la tradición literaria (Gallego Cuiñas 2015): *La azotea* (2001), *Matate, amor* (2012), *El nervio óptico* (2014), otro paradigma de tasación del valor literario¹⁰. Léida a contrapelo, comprobaremos que esta tríada textual ilumina las tensiones y discusiones que atraviesan actualmente el campo narrativo del Río de la Plata, desde un doble foco: poético y material.

Feminismo y mediación independiente: producción y circulación de escritoras rioplatenses en España

- 5 La mayor novedad de la literatura del Río de la Plata en el siglo XXI tiene que ver con la transformación que se ha dado en el mercado del libro, habida cuenta de las políticas de concentración del capital de los grandes grupos y de la proliferación de pequeñas empresas de la edición. Buena parte de las novelas de escritores emergentes han aparecido en editoriales independientes como Eterna Cadencia, Entropía, Mansalva, Trilce, Mardulce, Estuario/HUM o Puntocero, cuyos catálogos ponen en *valor* a autores noveles y poéticas que- de entrada- quedan orilladas por los grandes conglomerados, cuando no cuentan con un capital simbólico previo¹¹. Estas pequeñas empresas locales funcionan no solo como mediadores- *gatekeepers*- de primer orden en el campo literario actual, sino como *dispositivos* que visibilizan y promocionan a jóvenes escritores latinoamericanos para los grandes grupos que fabrican la *literatura mundial*¹² y para sus pares independientes de Latinoamérica y España (véase Gallego Cuiñas 2018a). Influyen, sin duda, sus políticas artesanales y alternativas de edición de texto, que entienden la novedad no solo como valor de cambio, sino como valor de uso con significación política y estética. Con estos gestos crean determinados *valores*, gustos, orientados a una comunidad ☹️ mercado- de lectores especializada y exigente, que interviene en el estado- el *sensorium* (Rancière 2012)- de la cultura rioplatense legitimando- tasando el *valor* de- ciertos autores y estéticas, dentro y fuera de sus fronteras. ¿Qué tipo de estéticas? ¿Qué nos dicen estas políticas de mercado de la narrativa actual del Río de la Plata?
- 6 En rigor, si repasamos las colecciones de los sellos mencionados, nos damos cuenta de que muchas apuestan por una escritura que se aleja del lenguaje metaforizado y se acerca a la oralidad en aras de la politización de lo estético- como dijo Benjamin- y de lo que podemos denominar- con Barthes- ilegibilidad, tan productiva en el Río de la Plata (Prieto 2016); así como otras cultivan las escrituras del yo: autoficción, memoria, documento, testimonio (González Álvarez 2018). El proceso de filtrado que hacen estos pequeños sellos y su modo de producción y circulación *independiente*- local/regional- , ha ido adquiriendo en la última década más visibilidad y crédito¹³, tanto en el resto de América

Latina (v.g., Bogotá39 2017), como en Europa (v.g. Feria de Frankfurt) como en España, a través de las editoriales independientes peninsulares, atentas a la nueva producción del otro lado del Atlántico: Lengua de Trapo, Demipage, Marbot, Melusina, Periférica, Alpha Decay o Turner, entre otras.

- 7 Ya señaló Jauss que la historia de la literatura es la historia de las recepciones (en Amengual 2017: 4), lo que a su vez conlleva la historia de las circulaciones, y antes, la historia de las producciones, como matizaría Marx. Si ponemos entonces el acento en las condiciones materiales de (re)producción de estas primeras novelas, sobresale el hecho de que ni Fernanda Trías ni Ariana Harwicz hayan publicado- de momento- en un gran grupo editorial. La dos comparten condición migrante, son nómadas y subalternas en sus experiencias del afuera: la uruguaya ha vivido en Buenos Aires, Francia, Berlín, Nueva York, España y Colombia, y la argentina en Francia. La primera sacó a la luz *La azotea* en Trilce en 2001, que luego se reeditó en Puntocero en 2010¹⁴ y que acaba de salir en España (2018) en la recién creada editorial Tránsito¹⁵. El éxito español de Trías empezó cuando Marta Sanz hace una reseña para *Babelia* de su obra *La ciudad invencible* publicada en Demipage en 2014. Ha continuado con el lanzamiento de *La azotea* en Tránsito, presentada en la conocida librería Tipos Infames de Madrid y referenciada en El Cultural y ABC. Por su parte, Ariana Harwicz entra en el panorama literario español cuando publica en 2012 *Matate, amor* en Lengua de Trapo, y simultáneamente en la argentina *Paradiso*¹⁶. Como sucede en el caso de Trías, son editoriales (Trilce, Lengua de Trapo y *Paradiso*) que ya tienen una trayectoria dilatada y están muy asentadas en el campo, aunque su política editorial sigue siendo arriesgada¹⁷. Harwicz apuesta luego por *Mardulce* y por la española e independiente Rata, donde saca *Precoz*, que la hace aparecer entrevistada en el periódico *El País*¹⁸. Las dos escritoras entonces tienen cierta visibilidad peninsular aunque sus obras se hayan producido en sellos pequeños, lo que (de)muestra el capital simbólico que han ido acumulando estas empresas en la última década. Pero, ¿publicar solo en independientes es un gesto político de las autoras? ¿Sus poéticas son demasiado ilegibles, resistentes para el público *mainstream* de los grandes grupos? ¿Qué significa ser una escritora independiente? ¿Han influido las lecturas feministas a las que se avienen sus obras?

Nuevos feminismos: Fernanda Trías y Ariana Harwicz

- 8 Si abrimos un espacio de análisis feminista para las primeras novelas de Fernanda Trías y de Ariana Harwicz, detectamos que se proyectan en los nuevos materialismos de Jane Bennett o en el posporno de Paul B. Preciado. Son narrativas *en contra* de la escritura de mujeres *femenina* de los años ochenta, que se reapropian de recursos ínsitos a la narrativa masculina como el humor negro y la violencia social para exponer sin ambages lo crudo y lo larvado de las relaciones- normativas- familiares. El objetivo no es solo tener acceso a la palabra sino descorrer el velo ideológico que el sistema político, patriarcal, extiende e impone sobre la familia, el cuerpo de la mujer y sus funciones (sociales): como madre y como amante. Tanto *La azotea* como *Matate, amor* evidencian, en un acto político, los agujeros y sombras de las instituciones sobre las que se basa la ideología hegemónica, mesocrática y heteropatriarcal, para resignificar la subjetividad femenina, performática y en devenir.
- 9 Recordemos los dos argumentos de las novelas: en la de Trías, Clara está embarazada de su padre, con quien tiene una hija, Flor, desencadenante de la tragedia familiar, como si esa evidencia- prueba- revelara la monstruosidad (la niña es descrita como una especie de

monstruo que tiene una tara en la cabeza) de una relación incestuosa padre-hija que se entendía como *natural*: “No sé cuándo todo empezó a ir mal o qué fue lo que desencadenó el fin. En algún momento creía que había sido el embarazo” (Trías 2010: 9). Fernanda Trías subvierte la línea genealógica de la narrativa latinoamericana del incesto (v.g., García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Borges)¹⁹ y presenta a la mujer-víctima también como victimaria empoderada, ya que es ella la que encierra en el piso a su padre- con su canario enjaulado- y luego a su hija, en aras de defenderlos del afuera normativo y amenazante: no hay escapatoria ni para ella, ni para los *otros*. Por este motivo, acaba con sus vidas, cuando las fuerzas del exterior- el Estado, la policía- vienen a desahuciarlos, porque no tienen sustento económico- ha acabado con los ahorros familiares- y solo la muerte puede liberarlos de la implacable norma social. El trabajo para Clara no es un opción porque forma parte de esa normatividad, pero sin economía no hay posibilidad de supervivencia en la sociedad urbana. Como tampoco existe la posibilidad de *otra* economía, propia, para la protagonista sin nombre de *Matate, amor* que no encuentra trabajo en un país y en un idioma que no son los suyos, dentro un entorno rural, con un marido, un hijo y unos suegros, que la embrutecen aunque la letrada sea ella: “Los días de lluvia en la ciudad la gente consume cine, teatro, restaurantes; en el campo, se cuentan anécdotas, creen que así combaten el sonido de hospital hhhh del calefactor en sus hogares” (Harwicz 2012: 47).

- 10 Ariana Harwicz muestra a una narradora que sufre “un exilio social de la ciudad al campo y un exilio corporal hacia la maternidad” (Audran 2015: 89) que desemboca en un delirio existencial en que se rechaza a la familia. El espacio asignado a la mujer, la casa, y su papel social se convierten en un infierno para las dos protagonistas de estas novelas que viven confinadas en una *jaula*: “El mundo es esta casa” (Trías 2010: 13) o “Voy a acostar al niño, masturbar al hombre y dejar la insurrección para mejor vida” (Harwicz 2012: 68). El yo, la subjetividad, el cuerpo, es *otro* ☹️ rajado, mutilado- , como lo real, a raíz de la experiencia maternal también en Harwicz: “niego que yo sea yo” (2012: 55). Las mujeres de estas novelas sufren una anamorfosis a causa de sus embarazos, y sus cuerpos- más que nunca- devienen en un arma contra la ideología patriarcal que sublima la maternidad, el amor romántico, y la fidelidad. La única certeza es la del cuerpo-deformado-que-desea, la de la identidad-transformada-que quiere romper (con) la familia normativa. Y desde esa agresividad física, corporal, *nacen* sendas narrativas de la violencia, ética y estética²⁰, en el tratamiento de los temas y de los cuerpos textuales:

Las ficciones literarias, como registros biopolíticos del presente, asumen preguntas centrales acerca de dónde poner el cuerpo, situar su presencia para darla a ver a otros, disponer sus desplazamientos, ineludiblemente articulados con los interrogantes sobre dónde emplazar, situar y generar la escritura (Domínguez 2017: 824).

- 11 Ese “estado de encierro” y letargo además las animaliza: “Y soy una mujer que dejó de estar y tiene caries y ya no lee. Leé, idiota, me digo. Léete una frase de corrido. Acá estamos los tres juntos para una foto familiar” (Harwicz 2012: 9). La barbarie de lo familiar, de la maternidad, se impone a la cultura y a la civilización: “Mi biblioteca está llena de libros sin leer que compré para devorarlos durante el embarazo” o “Más tarde logré leer una página y media de Plath, después del embarazo leo cada vez más lento” (16 y 17).
- 12 La única vía de emancipación- feminista- se halla en la expresión del deseo y de la potencia sexual, arraigada en ambos casos entre *Eros* y *Tánatos*: “Entró en mí, punto. Directo, deslizándose, arrastrándose, destruyendo las malezas de mi cuerpo enfermo, se instaló entre mis órganos vitales, nadó en mi sangre, me descompuso y se hizo un lugar a

puro machete” (Harwicz 2012: 56). Y es que las dos narradoras son desde/en una sexualidad disidente, subjetiva y ambigua, en erotismos censurados por la normatividad patriarcal. Clara encuentra su vía de escape en el incesto: “Es en la escenificación textual del incesto como una transgresión, producto de un entorno hostil, que se llega a proponer una lectura de la energía sexual como fuente subversiva en el seno familiar, en oposición a una sociedad “herrumbrada”” (Forné 2013: 227). La protagonista de Harwicz, sin embargo, recupera la identidad– la liberación– en el adulterio, fuera de la pareja normativa: “Mi marido tiene un pija mil veces más grande que el otro, pero no sabe usarla. Tampoco la lengua [...] Lengua de reptil. Lengüita de serpiente dormida. Nunca un lengüetazo, un chupón, una lamida. Lengua dócil que no sabe ahorcar” (Harwicz 2012: 126). Señala Audran a este respecto: “El corte, la violencia y la muerte siempre andan relacionados con el sexo, el deseo. Cortar para gozar. El goce sería la máxima expresión del ser transgresivo y singular, la cancelación radical de la norma” (2015: 95). La pulsión de muerte por tanto recorre no solo la novela de Harwicz sino la de Trías, emparentadas a su vez con las narrativas del filicidio. Clara mata a su hija:

Creo que cuando me acosté sobre ella ya se había dormido. Al principio no le molestó el peso de mi cuerpo. Lo demás pasó en un segundo. Supongo que las criaturas no se resisten demasiado; para ellas todo es un juego. Tembló y pataleó un poco, pero enseguida cedió a la presión y quedó inmóvil, como dormida (Trías 2010: 149).

- 13 Y Harwicz fantasea con la misma idea: “¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano, era la madre y la esposa de esos dos individuos? ¿Qué iba a hacer? Escondí el cuerpo adentrándome en la tierra. No iba a matarlos. Dejé caer el cuchillo” (2012: 7). La muerte de su marido, del padre del hijo, aparece desde el oxímoron que da título a la obra: *Matate, amor*²¹. O a ella misma, ya que imagina igualmente su suicidio: “Pienso en los efectos paliativos que podría tener sobre mi vida escribir o tirarme de una ventana” (Harwicz 2012: 98). A tenor de esta sentencia podemos colegir que la escritura es una forma de salvación para Harwicz. El modelo que aparece en la novela es Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, que deviene en la defensa del *fluir* de la conciencia y de la locura como arma política.
- 14 En efecto, otro núcleo feminista común que hallamos en estas dos obras es la puesta en escena narrativa de mujeres que son/están locas, y que con su locura– concebida desde la categoría butleriana de la construcción performativa e iterativa (Audran 2015: 91)– evidencian el lado oscuro, absurdo y atroz, de las relaciones familiares, atravesadas por la política patriarcal y la economía neoliberal de las emociones (Han 2014). Esta toma de posición cristaliza el fracaso de las convenciones de las instituciones del Estado, de la idea de familia, de pareja y de madre, así como se quiebra el imaginario occidental de la modernidad urbana o el de la utopía rural²². Ambos proyectos literarios *desfamiliarizan* ☹ en una suerte de *ostranenie*– los procesos normativos de la subjetivación *femenina*, para poner en tela de juicio el pensamiento hegemónico y desnaturalizar su puesta en práctica mostrando la perversión del propio sistema. Leemos en Harwicz: “Y dale con el llanto, llora, llora, llora, me va a trastornar. Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más” (2012: 99). Y en Trías: “El mundo es malo [...] por eso quise proteger a papá, aunque él nunca lo haya entendido. Hasta el día de su muerte mi padre veneró un mundo que no hizo más que robarle todo lo que quiso” (2010: 56). Nuestras protagonistas solo pueden *ser* a través de la locura, porque sus *verdades* son inaceptables para la razón común. Frente a la cordura masculina, heteronormativa, se impone en la

literatura latinoamericana escrita por mujeres- desde los años noventa- la locura como forma de resistencia. De ahí el carácter descentrado de las mujeres de *La azotea* y *Matate, amor*, encerradas en sus casas, una en el campo, otra en la ciudad, automarginadas al tiempo que controlan a los *otros*- enemigos- a través de la ventana (único punto de contacto liminar con el exterior), soñando con vidas que no tienen, matando y muriéndose frustradas y desesperadas por ser incapaces de encajar en la norma: en la razón patriarcal. Por ello la presencia de la utopía es muy fuerte en las dos novelas: para Clara está ubicada en la *azotea*, en el cielo, en la posibilidad de huir hacia arriba, de volar²³: “Imaginé que saltaba y que caía intacta: imaginé que daba un salto larguísimo y que cruzaba hasta el techo de la iglesia. Tuve que alejarme del borde no por vértigo, sino por miedo a ese deseo ridículo que podía volverse incontrolable” (Trías 2010: 64). En Harwicz la utopía está cifrada en el bosque, en el ciervo y en el puro deseo: “Hasta que corrí hacia fuera de la casa, por primera vez, atravesando el vidrio de par en par. Y toda roja crucé los pastizales como si fuera una pradera y en el camino atropellé conejos y lechuzas, o ellos me atropellaron a mí. Y me tiré como de costumbre en mi cucha, mi caverna, entre árboles podados” (Harwicz 2012: 42).

- 15 Observamos que *La azotea* y *Matate, amor* se sitúan en una tensión entre lenguaje y silencio, cristalizada en el secreto, en el misterio y en la imposibilidad de acceder a una verdad, siempre subjetiva, no normativa. Esta focalización extrema en el lenguaje dinamita el contrato social y la comunicación: no hay significado ni sentido más allá del significant. De ahí los juegos lingüísticos, el uso excesivo de interrogaciones e interrogantes sin respuesta, las frases cortas, la agramaticalidad y las onomatopeyas en Harwicz, que sirven para hacer hincapié en los vacíos y silencios a los que se aviene la (in)comunicación humana, imposibles de narrar o comprender. Lo que se pone en primera línea es la desconfianza en la confirmación de un hecho y la resignación como consecuencia de la angustia por la imposibilidad del intercambio de experiencias. Los tiempos verbales también se funden y la temporalidad *de facto* es una sola, presente y circular: el espacio repetido de la incertidumbre. Y esa repetición es al mismo tiempo consustancial a la norma (las convenciones, la tradición) y a la locura, causa y efecto de la fractura familiar, síntoma de la fractura social: lo íntimo es siempre político.
- 16 Tanto la escritura de Trías como la de Harwicz se asientan justo en esa idea de fractura: crisis, desvío y frontera. Domínguez defiende que hay en *La azotea* un lenguaje “incisivo”, “afilado” (2017: 835) y Audren habla de una escritura hecha a “cuchillo” (2015), “liminar” (2016) en *Matate, amor*. La imagen es muy similar en los dos casos, aunque en mi opinión se trata más de una fractura- ontológica- que fracciona el discurso patriarcal- totalitario y unívoco- y el discurso que lo representa: de esta ruptura emergen la política y la literatura. El corte es superficial, y su reconstrucción puede no dejar *marca*. La fractura, en cambio, es más profunda, la reconstrucción siempre es artificial y la huella sempiterna. Y la fractura que produce la violencia social- de clase y de género- se evidencia el uso de una “lengua fractal”, como decía Aira de Perlongher (Audran 2015: 97), en ambas novelas. En este sentido, es claro que las autoras se *sitúan* en la tradición de *malas escrituras* del Río de la Plata (v.g., Lamborghini, Fogwill, Levrero, Aira y más recientemente Laguna y Cucurto), hasta el punto que podríamos afirmar que la primera novela de Harwicz²⁴ es una suerte de Fiord feminista, pospornográfico que tiene como protagonista a una Emma Bovary (Stedile Luna 2017: 280) empoderada que no se suicida sino que mata. Y la de Trías a una Emma Zunz, con agencia feminista, que mata al padre no para vengarse de él sino de la normatividad del sistema.

Primeras novelas del Río de la Plata publicadas en España hoy

- 17 En el siglo XXI apenas encontramos primeras novelas de escritores rioplatenses publicadas en una editorial española. Además de Harwicz, tenemos al uruguayo Ramiro Sanchiz que publicó en una pequeña editorial salmantina, poco conocida, Anidia, su primera obra: *01.lineal* (2008) y a J. P. Zooey que sacó a la luz *Los electrocutados* en Alpha Decay (2011)²⁵. Después, Carlos Busqued edita *Bajo este sol tremendo* (2009)²⁶ en Anagrama, en calidad de finalista del Premio Herralde de Novela. Iosi Havilio publica su primera obra en Caballo de Troya, Inés Acevedo y Pola Oloixarac en Alpha Decay, Roque Larraquy en Turner y Mariana Eva Pérez en Marbot. También María Gainza reedita en 2017 su *opera prima*, *El nervio óptico*, en España, pero lo hace en una editorial que ha dejado de ser independiente, Anagrama²⁷. Tanto esta novela como la de Busqued son los únicos estrenos literarios que ha publicado en el siglo XXI la editorial catalana que ahora forma parte de Feltrinelli: ambas despliegan estéticas muy definidas, ancladas en la tradición (la *Beat Generation* o la combinación pigliana- autor *anagramático*- de crítica y ficción), con un castellano neutro y un lenguaje legible, fácilmente exportable y traducible.²⁸ El propio Herralde ha reconocido la relevancia que tiene para él lo legible y lo estructurado en una obra (en Lluich-Prats 2009: s.p.), por eso no extraña que los títulos de su catálogo circulen con facilidad, más tarde, en otros idiomas (inglés, francés y alemán), y que de alguna manera funcione como el gran *gatekeeper* peninsular (desterritorializado, otro más) de la literatura latinoamericana mundial, y argentina en particular²⁹. Como indica Jorge J. Locane en su estudio sobre las publicaciones de Anagrama desde 1997 hasta 2014, la mayoría de los escritores latinoamericanos de su catálogo son hombres³⁰, argentinos o mexicanos; y los temas dominantes: la violencia política y el desarraigo (2016: 49-50), asuntos vinculados con la lectura eurocéntrica- lo exótico, la barbarie- que se hizo de la narrativa del *Boom*, y que continúa perpetuándose hasta el día de hoy como paradigma de lectura del *otro* latinoamericano. Locane habla de “transparencia”³¹ y “facilidad”, es decir, de la legibilidad antes descrita de las poéticas anagramáticas, donde apenas hallamos lenguajes resistentes³² o una sombra de pertenencia rioplatense. Ciertamente, es difícil imaginar en Anagrama a autores jóvenes del Río del Plata con poéticas procaces y obscenas, vanguardistas e ilegibles, tales como Dani Umpi, Gabriela Cabezón Cámara, Fernanda Laguna o la propia Harwicz. Los valores de Anagrama son los valores universales hegemónicos: de la tradición, de la novela y de la alta cultura.
- 18 A la vista de esta escasez de primeras obras del Río de la Plata publicadas en la Península nos preguntamos: ¿qué significa hoy editar a un escritor *nuevo* latinoamericano en España? Por una parte, se ha ido diluyendo el interés comercial por este dispositivo que surgió en los años noventa en el campo literario español (v.g., Piglia, Bolaño, Pauls), así como se ha revertido el proceso migratorio a causa de la crisis económica. La pérdida de presencia de escritores latinoamericanos en el país influye en la reducción de su cuota de mercado, lo que dice mucho de la manera en que se lee- se consume- *lo latinoamericano* en España: aún desde los parámetros del exotismo y del compromiso político del *Boom*, muy alejados de las producciones actuales. Tal vez por eso las preferencias del gran público se hayan reorientado en favor de *otros* espacios más exóticos como la literatura nórdica, asiática y ahora africana. Además, los grandes sellos (v.g., Alfaguara, Literatura Random House, Seix Barral) ya no asumen los riesgos de antaño y publican a un escritor

latinoamericano cuando cuenta con una trayectoria previa avalada simbólica y económicamente (incluso Caballo de Troya). Aunque es evidente que los editores independientes también calibran la proyección anterior del autor, no es baladí que sean los que más apuesten por los jóvenes latinoamericanos, junto con Anagrama. No obstante es palpable la mayor presencia de escritores argentinos, seguidos de mexicanos, en los catálogos que no pertenecen a grandes grupos (véase Lluch-Prats 2009). No solo se trata de que su tradición sea más fuerte, sino de haber desarrollado en el cambio de siglo importantes programas como los de SUR (de apoyo a la traducción) y TyPA (que promueve la semana de editores extranjeros en Buenos Aires), que han contribuido a la circulación y visibilidad global de su literatura.

- 19 En el caso de María Gainza, la autora ya atesoraba un gran capital simbólico con la publicación previa de *El nervio óptico* en la independiente Mansalva, que tuvo buena acogida en el campo argentino. Ya antes de incursionar en la literatura era reconocida como crítica de arte y corresponsal del *New York Times* en Buenos Aires. Su estética es sin duda potente, híbrida (mezcla la autobiografía con la crónica social y la crítica de arte)³³, engarzada en un lenguaje cuidado, cercano y fluido (no muy *literaturizado*) para tratar un tema original: el entrecruzamiento entre la historia del arte occidental- el centro- y la historia de una familia argentina de clase alta venida a menos- la periferia- . Una suerte de *Respiración artificial* de la Historia del arte universal leída desde Argentina. Un producto ideal para el marco de expectativas (de circulación) de Anagrama.

Nuevos anacronismos: María Gainza

- 20 El argumento de *El nervio óptico* es sencillo: una crítica de arte nos cuenta su historia y la de su familia mientras recorre los museos de Buenos Aires y nos habla de sus cuadros preferidos.
- 21 Mi propuesta es leer esta novela desde la categoría de *anacronismo* de Didi-Huberman y desde la de *post producción* de Nicolás Bourriaud, que me parecen especialmente productivas para este texto. Comenzaré por la segunda: “Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original” (Bourriaud 2004: 2). Y esto es lo que hace la protagonista de Gainza: dar su visión- su trabajo- acerca de obras de autores “informadas” por *otros*, los historiadores del arte hegemónico, de tal manera que ella como consumidora/crítica de arte también se vuelve productora. Cada capítulo está centrado en un cuadro, ubicado en un museo público argentino- el margen del arte- , que sirve de disparador para lanzar una reflexión sobre la biografía de los pintores que conecta con temas sociales e íntimos (su infancia, la clase social, su relación con la madre, el marido o los amigos), mezclando la anécdota con el archivo cultural: la vida (la del *otro* y la propia) con el arte: “Es inevitable. Uno habla de sí mismo todo el tiempo” (2018: 157).
- 22 El resultado es la inscripción de su vida y de las obras y artistas aludidos “en el interior de una red de signos y significaciones” (Bourriaud 2004: 3), que no son originales sino versiones- reapropiaciones o copias- descentradas de lo mundial. Gainza lleva a cabo con este gesto poético/político una posproducción argentina del arte hegemónico, asentada en Alfred de Dreus, Henri Rousseau, Courbet, Jackson Pollock, El Greco o Foujita, entre otros. Esta operación incluso deviene en una relectura de “El escritor argentino y la tradición” de Borges desde el campo artístico y en la demostración del valor de uso del

arte desde la máxima de Duchamp: “Los observadores hacen los cuadros” (en Bourriaud 2004: 5). El principio de incertidumbre- el sujeto influye en el objeto- sirve además para evidenciar la construcción ficcional de la identidad y la idea de la literatura como espacio privilegiado para articular la subjetividad y para exponer el cuerpo (y su enfermedad: el ojo, el timo). De esta manera, logra no solo acercar el arte- la alta cultura- al lector- la masa- , sino aplicar una doble mirada estrábica, como diría Piglia, que apunta (y cruza) lo autobiográfico con lo artístico, y lo argentino (local y periférico) con lo global (mundial y hegemónico). Leemos: “pero de última, ¿no son todas las buenas obras pequeños espejos? ¿Acaso una buena obra no transforma la pregunta “qué está pasando en qué me está pasando”? ¿No es toda teoría también autobiográfica?” (Gainza 2018: 124).

- 23 En cuanto al *anacronismo*, empezaré remitiéndome a Agamben que “define lo contemporáneo como lo que no coincide con el tiempo, cuando entre el sujeto y su presente se instalan desfases, anacronismos, distancias” (en Domínguez 2017: 823). Esto es lo que le sucede a la protagonista de *El nervio óptico*, que proyecta su propia subjetividad sobre las realidades pictóricas del pasado, en un claro acto de anacronismo que la lleva incluso a reconocer su imagen en un cuadro de Schiavoni, pintor argentino de principios del siglo XX: “de golpe estaba convencida de que la chica del cuadro era igualita a mí. Así era yo a los once años, los ojos separados, helados como la punta de un agujero, la carita de mal humor, la quijada jactanciosa” (Gainza 2018: 123). Como sugiere Didi-Huberman:

Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes– cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes (2015: 38-39).

- 24 Gainza hace de esa fecundidad un modo de narrar los “diferenciales de tiempo” de los cuadros con su experiencia pasada y presente. La imagen deviene dialéctica y autorreferencial, hasta el punto de que la propia vida y su banalidad se convierten también en obra de arte. La exhibición vital de la narradora actúa en el texto literario como un artefacto que pasa a formar parte del archivo cultural, del museo: de los mismos cuadros que (d)escribe. Cuadros que ahora son *otros*. La novela entronca así con la vertiente literaria rioplatense de los años noventa que manifiesta la tensión entre ficción y relato factual. Por eso la obra de Gainza utiliza el modelo del diario íntimo, el monólogo interior, el ensayo y las citas literarias para ofrecer una historia *particular* del arte con un lenguaje sencillo, coloquial y directo, el cual, como una galería de arte, está a la vez trufado de referencias culturales e imágenes visuales. En este sentido, procede como Harwicz, por acumulación (de imágenes):

La entiendo, en la enfermedad nos volvemos librescos, yo antes no citaba tanto pero estos últimos meses he leído como una condenada, sí condenada, esa es la palabra. Me he dado cuenta, también, de que el buen citador evita tener que pensar por sí mismo (Gainza 2018: 157).

- 25 Asimismo, *El nervio óptico* dialoga con otra vertiente rioplatense, la que conjuga crítica con ficción, al más puro estilo pigliano-borgiano. Esta poética no ha sido tan seguida por los novísimos escritores rioplatenses del siglo XXI, a excepción de Pola Oloixarac, lo que hace que Gainza, en este sentido, vaya *en contra* de lo dominante. La huella de Piglia se ve también en la construcción de los capítulos, concebidos como relatos, fragmentos que ponen en crisis la categoría de novela, en la estela de las conocidas “Tesis sobre el cuento” del autor de *Plata quemada*, donde se preguntaba: “¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?”. Gainza parte directamente de la misma premisa: “uno escribe algo

para contar otra cosa” (20). El original desplazamiento hacia la crítica de arte, y su cruce con la ficción, da como resultado una literatura deslitteraturizada, que dinamita el cerco de lo literario desde la reflexión íntima y emocional, sobre temas como la enfermedad, la pareja y la maternidad: “Diez años después, él sigue siendo la persona más maravillosa que conocés, pero vos sos una inmadura que cree que sin intensidad la cosa no sirve. Incluso en el corazón del amor, no pensás más que en vos misma” (113).

- 26 Aunque el sustrato feminista no sea tan acusado en Trías y Harwicz, en Gainza, encontramos alusiones a la *fractura* que produce el embarazo y la maternidad en la mujer: “Antes de quedarme embarazada era persuasiva hasta la depravación, pero últimamente mi marido empieza todos sus comentarios con la palabra “no”” (2018: 22). O: “Desde que empezó el embarazo mi cerebro pierde información como una manguera pinchada” (30). Por otro lado, el papel maternal también está representado, y cuestionado, por la figura de la madre de la protagonista: una mujer de clase alta, frívola, controladora y neurótica que tiene una relación difícil y conflictiva, con su hija. Sin embargo, lo masculino apenas asoma en el texto, excepto por la enfermedad del marido. De hecho, la deseabilidad está más vinculada a la contemplación pictórica que al placer carnal. Llama la atención no obstante que no cite a ninguna mujer pintora, aunque las escritoras sí tienen preeminencia en su universo cultural: “No conozco a nadie que haya querido ser escritor y no le haya dedicado alguna vez unas líneas al mar. Las que siempre recuerdo son, por alguna misteriosa razón, todas mujeres” (2018: 65). Y es que al final la problemática de clase está por encima de la feminista en *El nervio óptico*: “Otra oveja negra, pensé, y me retraje, porque siempre que creo reconocer a algún renegado de la clase donde nací algo en mí se retrae por instinto. Creo que lo que no quiero es ser reconocida como parte del mismo grupo, tan previsiblemente snob soy” (2018: 144). Esto no quita que asomen igualmente temas que pueden ser leídos como feministas, comunes a Trías y Harwicz: la locura— o el descentramiento— como forma de enunciación desde el margen, la enfermedad— individual, social— y el encierro como opción vital.

Conclusiones

- 27 Llevar a cabo una interpretación conclusiva acerca de autores emergentes y de obras tan recientes es casi un oxímoron. Es claro que la lectura que aquí propongo es contingente y parcial, aunque la identificación de poéticas, temporalidades, y materialidades puede resultar útil en una primera aproximación a estos objetos. Hemos visto que las tres autoras de este corpus construyen sus poéticas sobre tensiones estéticas propias del Río de la Plata (alta cultura/cultura de masas; tradición/vanguardia; legibilidad/ilegibilidad), que es lo que las distingue en el panorama hispánico, no tanto la presencia de imaginarios argentinos o uruguayos.
- 28 Una lectura feminista de estas tres obras también resulta pertinente, como hemos comprobado: asistimos a una focalización extrema en el yo-mujer y en la problematización de las subjetividades *femeninas* (como madres, esposas, amantes, profesionales, hijas) en el sistema mundial, que se trenza con el relato de la experiencia cotidiana en una temporalidad presente, desde espacios urbanos (difuso en Trías y reconocido— Buenos Aires— en Gainza), y rurales como la campaña francesa (Harwicz)³⁴. Asimismo los procesos de subjetivación de las tres protagonistas se articulan en virtud de la locura y de la enfermedad; y de todo lo que no se puede decir: “El sujeto contemporáneo es, fundamentalmente, alguien que guarda un secreto” (Groys 2016: 136).

El incesto, la infidelidad, el filicidio, la enfermedad, son temas que guardan estas novelas para trasmutar los valores culturales de la intimidad familiar. Con esto logran llamar la atención sobre lo normativo (de la cultura, del amor, de la maternidad) en el contexto actual de la mujer, y lo que antes existía como una sombra, ahora se presenta como una fractura en primer plano. Nuestras tres protagonistas se describen a sí mismas como *débiles* mentales con un potente fortaleza sexual. La ideología es lo que las debilita, el sistema psicopolítico capitalista que las tilda de locas o desviadas. En este rubro, la más radical, sin duda, es Ariana Harwicz, con una poética doblemente resistente: en su discurso feminista y en su lenguaje oscuro, ambiguo, “infame”, diría Maximiliano Crespi. Y la más tradicional es Gainza.

- 29 Lo curioso es que ninguno de los textos, hasta la fecha, ha sido leído por la prensa o la crítica como feminista— sí Harwicz en Francia y Argentina—, y la tasación de su valor se ha hecho únicamente sobre la base de su estética y de su condición argentina / uruguaya / latinoamericana³⁵. Esto puede obedecer a que la narrativa argentina, como ya he explicado más arriba, ocupa un lugar destacado dentro de la categoría *literatura latinoamericana* ☺ solo comparable con la mexicana— no solo por la prodigiosa mundialización de la figura de Borges, sino porque en el siglo XXI se revalorizó su producción— fetichizada— al albur de la Feria Internacional de Frankfurt, que la tuvo que país invitado en 2010; la fuerte presencia de escritores argentinos en la revista *Granta* en 2010, el Salón Internacional del Libro de París que se centró en Buenos Aires en 2011 y en Argentina como país de honor en 2014, etc. Con toda probabilidad, estas *otras* mediaciones europeas— más las del Hay Festival y Bogotá³⁹— han influido en la circulación transatlántica de los novísimos escritores argentinos, no tanto uruguayos, invisibilizados frente al enorme capital simbólico y económico que ostenta el país vecino. Su condición de mujeres escritoras no ha sido la prevalente, de momento, aunque las reseñas y entrevistas que se han hecho en 2018 en España a Trías y a Harwicz iban encaminadas a destacar su carácter subversivo. El feminismo ha comenzado a ser un valor: económico y simbólico
- 30 Por último, hay que hacer notar las diferencias materiales en el modo en que cada autora se ha hecho visible en el campo español: Harwicz y Trías aparecieron en editoriales independientes como Lengua de Trapo y Demipage, y Gainza en Anagrama, Mansalva mediante. Las dos primeras, y todavía más Harwicz, despliegan poéticas *raras*, ilegibles, estéticas de la violencia en contra de lo normativo y de la convención (social y lingüística), con un tono vanguardista (absurdo, en el sentido beckettiano del término) en la estela de Aira y Levrero, que se adecúan más a las políticas editoriales de los sellos *independientes*. Gainza por su parte entronca con la legibilidad y la tradición más clásica de la alta cultura, desplazada a la fórmula pigliana de la unión entre crítica y ficción, que encaja a la perfección con el catálogo de Anagrama. Sea como fuere, “las obras de arte que tienen una irradiación especialmente intensa son justamente aquellas en las que las pretensiones culturales más elevadas posibles se ponen en relación con las cosas más profanas, insignificantes y devaluadas” (Groys 2005: 95), tal y como hacen Trías, Harwicz y Gainza. En sus tres novelas es material privilegiado la imbricación de la incertidumbre individual con la violencia estructural, pública y privada, que impone la norma neoliberal. Lo normativo es para las protagonistas un interrogante, por eso se ubican en el margen, para vindicar la anomalía y deconstruir el mito idílico de la maternidad, el tabú del incesto y el conflicto de clase. Es decir: para resistir.

BIBLIOGRAPHY

Achúgar Hugo, *El descontento y la promesa: nueva/joven narrativa uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2008.

Amengual Claudia, "Panorama de la literatura uruguaya en el siglo XXI. Una mirada hacia fuera. Una revolución hacia adentro", *Antares. Letras e Humanidades*, n° 17, enero-junio 2017, p. 3-16.

Audran Marie (2015), "Matate amor de Ariana Harwicz, la escritura como cuchillo", *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras*, Sevilla, Alciber, p. 88-102.

--- (2016), "Deux rites de passage dans la "Nouvelle narration argentine": Romance de la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara et Matate, amor de Ariana Harwicz", *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n°14, 2016, consultado el 6 de septiembre de 2018, Web.

Bourriaud Nicolás, *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Crespi Maximiliano (2015), *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños*, Buenos Aires, Momofuku.

--- (2018), "Posdata sobre lo nuevo", *Simposio de Investigación ILH: La nueva narrativa argentina y las funciones de la crítica*, Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA, Web. Consultado el 8 de diciembre de 2018.

Didi-Huberman Georges, *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

Domínguez Nora, "Formas de vida, destinos globales. Sobre Fernanda Trías, Lina Meruane y Gabriela Cabezón Cámara", *Revista Iberoamericana*, n° 261, octubre-diciembre 2017, p. 823-835.

Drucaroff Elsa, *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.

Espósito Fabio (coord.), "Historia del libro y la edición en América Latina (siglo XX): mercado y valor", *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 15, septiembre 2018, p. 128-178.

Forné Anna, "Estremecimientos distópicos de lo cotidiano en La azotea de Fernanda Trías", *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, n° 11, otoño 2013, p. 219-233.

Gainza María, *El nervio óptico*, Santiago de Chile, Laurel, 2018.

Gallego Cuiñas Ana (2015), "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)", *Hispanamérica*, n° 130, p. 3-14.

--- (2018a), "Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI", *Ínsula*, n° 859-860, p. 2-4.

--- (2018b), "Narrativas del siglo XXI en el Cono Sur: estéticas alternativas, mediadores independientes", *Ínsula*, n° 859-860, p. 8-12.

- González Aníbal, “Nuevísimos: Truth and Authenticity in Latin America’s New Twenty-First-Century Literature”, *Review: Literature and Arts of the Americas*, n° 51, 2018, p. 3-6.
- González Álvarez José Manuel, *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, Madrid, Iberoamericana, 2018.
- Groys Boris (2005), *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos.
- (2016), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Han Byung-Chul, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2014.
- Harwicz Ariana, *Matate, amor*, Madrid, Lengua de Trapo, 2012.
- Lagos José Gabriel, “Nuevas generaciones de narradores uruguayos”, *Revista Todavía [En línea]*, n° 22, 2009, s.p., Web. Consultado el 12 de octubre de 2018.
- Litvan Valentina, “Escribir en la orilla. Encuesta a escritores actuales de ambos lados del Río de la Plata”, *Cuadernos LIRICO*, n° 8, 2013, Web. Consultado el 6 de septiembre de 2018, .
- Locane Jorge J., “Más allá de Anagrama. De la literatura mundial a la literatura pluriversal”, Luna Bravo, José Luis, Beling, Adrián und Bonet de Viola, Ana (eds.), *Pluralismo e interculturalidad en América Latina en tiempos de globalización. Acercamientos multidisciplinares*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016, p. 39-61.
- Lluch-Prats Javier, “Escritores de marca: voces argentinas en el catálogo de Anagrama”, *Orbis Tertius*, n° 15, 2009, s.p., Web. Consultado el 12 de octubre de 2018.
- López Winne Hernán y Víctor Malumián, *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Montoya Juárez Jesús, “Multiterritorialidad imaginada en la última narrativa uruguaya: a propósito de *La vista desde el puente* de Ramiro Sanchiz”, *Cuadernos LIRICO* n° 8, 2013, Web. Consultado el 5 septiembre 2018.
- Premat Julio, *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- Prieto Julio, *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana, 2016.
- Rancière Jacques, *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.
- Sarlo Beatriz, *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires, Maldulce, 2012.
- Stedile Luna Verónica, “La venganza de Emma Bovary. Lengua y paisaje en *Matate, amor* de Ariana Harwicz”, *Saga. Revista de Letras*, n° 7, 2007, p. 277-283.
- Terranova Juan, *Los gauchos irónicos*, Buenos Aires, milena caserola, 2013.
- Trías Fernanda, *La azotea*, Caracas, Puntocero, 2010.

NOTES

1. Utilizo este adjetivo a pesar la controversia que suscita en la crítica (véase, a modo de ejemplo, el último dossier coordinado por Fabio Espósito en *Badebec*, n° 15, 2018), y en el mismo sector del libro (véase *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina* de Hernán López Winne y Víctor Malumián publicado en FCE en 2016), porque continúa siendo el más empleado por unos y

por otros. Nótese que esta contradicción entre resistencia a un término y su paradójico (sobre)uso, también se dio con la etiqueta de *boom* de la literatura latinoamericana, que ha terminado por imponerse, aunque se problematiza hasta el día de hoy.

2. Aunque comparto con Boris Groys la idea de que el “arte contemporáneo debe ser analizado, no en término estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor del arte, sino desde la del productor” (2016: 15), en ese ensayo abordaré también una lectura estética o hermenéutica, si se quiere, combinada con la poética y la sociología de la cultura.

3. La visibilidad de la literatura actual es “débil”: “Uno ya está satisfecho con la posibilidad de que cierta imagen sea vista o con que un texto pueda ser leído, la factividad de esa visión o esa lectura se vuelve irrelevante” (Groys 2016: 116).

4. José Gabriel Lagos hace una distinción en las “Nuevas generaciones de narradores uruguayos”, también llamada “postcrisis de 2002” entre los “pop”, “intimistas” (en que sitúa a Trías) y de lo fantástico y ciencia ficción (en Montoya 2013: 3). Achúcar, antes Carina Blixen, luego Ramiro Sanchiz y Claudia Amengual, hablan de narrativas marcadas por la violencia de la dictadura. Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre* (2011), aborda la Nueva Narrativa Argentina de postdictadura mediante un amplísimo repertorio textual que ordena en “manchas temáticas” (trauma, memoria, errancia, fantasmas, civilizarbarbarie, filicidio, *mass media*, etc.). Un año después Beatriz Sarlo publica *Ficciones argentinas. 33 ensayos* dedicado a jóvenes escritores. Más tarde, Juan Terranova recopila reflexiones sobre sus contemporáneos -y temas generales afines- en *Los gauchos irónicos* (2013) y Maximiliano Crespi por otro lado lee a los narradores argentinos actuales en tensión con lo/a político/a en *Los infames. La literatura de derecha explicada a los niños* (2015). Observamos pues que la mayoría de lo que se ha publicado sobre narradores emergentes argentinos y uruguayos son estudios de caso.

5. La idea de lo nuevo asociada al mercado se encuentra desde los orígenes de la modernidad (Groys 2005: 45).

6. Incluso sería indeseable porque lo nuevo ha abandonado su antigua oposición política y solo vendría a confirmar las leyes del mercado, sobre todo en cuanto tiene algún éxito (Groys 2005: 46). Por eso propongo pensarlo desde la lógica económica, que trasciende el mercado.

7. También desde la crítica. Como defiende Crespi, una literatura verdaderamente nueva pone en crisis a la academia (2018). Es decir, también iría *en contra* de las lecturas hegemónicas, en virtud de lo cual combino en este trabajo el enfoque materialista con el estético y poético (político).

8. O de los “archivos culturales” de los que habla Boris Groys: las obras que formarán parte de las bibliotecas, los museos, el canon (2005: 42).

9. Las pequeñas editoriales son residuales en comparación con el radio de acción de las grandes. En ese residuo se cristalizaría su *nuevo* valor material.

10. Una a comienzos de la centuria, *La azotea* (2001), otra una década más tarde, *Matate, amor* (2012) y una reciente, *El nervio óptico* (2014). Con estas tres catas se puede vislumbrar con mayor perspectiva la naturaleza de las narrativas rioplatenses del siglo XXI escritas por mujeres.

11. Las políticas estatales de apoyo al sector del libro en la Argentina han favorecido el germen y crecimiento de pequeñas editoriales, más que en Uruguay, donde son menos visibles que las porteñas, con más poder de captación de autores de/a ambos lados del Río de la Plata (v.g., Dani Umpi publicó su opera prima en Mansalva y Vera Giaconi en Eterna Cadencia), aunque a medida que avanza el siglo XXI cada vez son más los escritores uruguayos que publican en editoriales de Montevideo.

12. Publicar en una editorial de los grupos Berltermann (Mondadori, Alfaguara, etc.) o Planeta es condición indispensable para la circulación transnacional de las obras, lo que redundará en más traducciones y presencia en ferias, festivales y premios internacionales.

13. El *valor diferencial* que generan nos lleva al replanteamiento del concepto benjaminiano de aura.

14. Aclara Trías en una entrevista que le hace Valentina Litvan que cuando se reeditó *La azotea* insistió en que distribuyera en Buenos Aires y Venezuela (2013: 13). Puntocero se creó en 2009 y su línea editorial combina la universalidad con la “cultura de los bárbaros” -opuesta a la cultura de masas-, que encaja con la poética de Trías. Posteriormente, en 2015, la novela también se editó en México y Colombia, por Laguna Libros.
15. Su línea editorial apuesta por la “narrativa literaria y salvaje” escrita por autoras, en primera persona, y desde la memoria. Véase la presentación de tu página web: <http://editorialtransito.es/editorial/>
16. Lengua de Trapo es una editorial activa desde 1995, y fue la que publicó por primera vez a Piglia en España. Paradiso lleva funcionando desde 1992 y en ella han publicado autores argentinos vanguardistas, tales como Leónidas Lamborghini, Fogwill o Cohen, poéticas emparentadas con las de Harwicz. Esta ha sido editada luego en sellos menos asentados aunque también muy experimentales, como Mardulce, donde sacó *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), esta última publicada un año después en la independiente española :rata_
17. Podríamos decir que cumplen la función de Anagrama en los años noventa.
18. En el circuito académico español ya es considerada una autora de culto.
19. A la que también se suma Ariana Harwicz con *Precoz*.
20. No hay que olvidar que el texto fundacional de la narrativa argentina, *El matadero*, tiene como eje vertebrador la violencia (véase Gallego Cuiñas 2015).
21. Nótese además la puesta en relieve de la identidad lingüística sobre la base de la formulación verbal argentina: “matate”.
22. Achúgar afirma incluso que este tono desesperanzado es compartido por las narrativas uruguayas de la posdictadura (2008).
23. Anna Forné defiende la idea de “distopía crítica como máquina de leer el mundo” para la narrativa de Trías (2013: 224).
24. Pienso que por esa fractura radical que produce Ariana Harwicz en el lector con esta primera novela, las siguientes no tienen el mismo efecto (lo fracturado no se recompone, pero tampoco impresionan fracturas similares).
25. En 2009 había publicado *Sol artificial*, un libro de notas, relatos y ensayos en Paradiso.
26. Aunque también sobresale lo monstruoso y anacrónico de esta novela, que la hace menos legible.
27. Conforme a la “política de autor” del sello, los dos autores han publicado en 2018 sus segundas novelas en este sello: *Magnetizado* (Busqued) y *La luz negra* (Gainza).
28. *Bajo este sol tremendo* fue traducida, de hecho, al inglés por la conocida traductora Megan McDowell: una de las grandes mediadoras de literatura en lengua castellana. Una suerte de Rabassa, femenino, para la narrativa del siglo XXI. Y *El nervio óptico* ha sido traducida a más de diez idiomas.
29. Las editoriales independientes Nórdica y Periférica también ocupan un importante lugar como mediadores de otras literaturas, pero no están (tan) volcadas a la producción latinoamericana.
30. Desde que Anagrama fue comprada por Feltrinelli y Silvia Sesé fuera nombrada su directora editorial en 2017, la política de edición ha ido cambiando y se ha publicado a más escritoras latinoamericanas: v.g., Alejandra Costamagna, Maria Gainza, Vera Giaconi, Paola Tinoco.
31. La transparencia es propia del discurso capitalista neoliberal (Han 2014), y está relacionada con una concepción de la literatura como representación ordenada -figurativa- del mundo.
32. “El lenguaje no se negocia. La razón es estrictamente política: cambiar el lenguaje es cambiar el pensamiento. Escribir, decía el bueno de Barthes, no es acordar una relación simple con el término medio de los lectores posibles; es, al contrario, plantear una relación compleja y tirante con las determinaciones del lenguaje propio.” (Crespi 2015: 13)

33. Las portadas de las novelas son el retrato de una mujer: en *Mansalva* se distingue el perfil de la autora, en *Anagrama* se superpone la mujer a un cuadro y en *Laurel, Chile*, donde salió en 2018, aparece de espaldas y perfil con una trenza. La simbología es clara.
34. En Harwicz el imaginario del campo está en la órbita de la barbarie, al igual que en *Larraquy*, *Bruzzone*, *Havilio*, *Ronsino*, *Schweblin* o *Acevedo*.
35. Aunque de Gainza solo encontramos entrevistas en España, v.g., *El País*. Las reseñas aparecen en los suplementos culturales argentinos.

ABSTRACTS

In this paper we will analyze the modes of production, circulation and reception in Spain of the first novels published in the 21st century by three River Plate authors born in the seventies: Fernanda Trías, Ariana Harwicz and María Gainza. We consider a double hypothesis based on the value of *the new* in Literature, related to the new material conditions of production of the literary object and to the new visibility of female writers. Therefore, we propose the combination of a materialistic reading with another aesthetic and political. The objective is to delimit, on the one hand, the characteristics of these poetics in a feminist and hermeneutical sense, and on the other hand, the material conditions of these narratives based on its publishing production /circulation.

En este trabajo analizamos los modos de producción, circulación y recepción en España de las primeras novelas publicadas en el siglo XXI por tres autoras rioplatenses nacidas en la década de los setenta: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza. Partimos de una doble hipótesis asentada en la consideración de que el valor de *lo nuevo* en literatura apunta hoy a las *nuevas* condiciones materiales de producción del objeto literario y a la *nueva* visibilidad de las escritoras mujeres. Planteo por tanto la combinación de una lectura materialista con otra estética y política para delimitar, por un lado, las características de estas poéticas en virtud de una reflexión feminista y hermenéutica, y por otro, las condiciones materiales del dispositivo *narrativa rioplatense* en España a tenor de su producción/circulación editorial.

Dans cet article, nous analyserons les modes de production, de circulation et de réception en Espagne des premiers romans publiés au XXI^e siècle par trois auteures du Rio de la Plata nées dans les années soixante-dix: Fernanda Trías, Ariana Harwicz et María Gainza. Nous partons d'une double hypothèse : la valeur de *la nouveauté* dans la littérature renvoie aujourd'hui aux nouvelles conditions matérielles de production de l'objet littéraire et à la nouvelle visibilité des écrivaines. Je propose donc de combiner une lecture matérialiste avec une autre lecture esthétique et politique pour délimiter, d'une part, les caractéristiques de cette poétique en vertu d'une réflexion féministe et herméutique, et, d'autre part, les conditions matérielles de la production / diffusion éditoriale.

INDEX

Mots-clés: Fernanda Trías, Ariana Harwicz, María Gainza, roman latino-américain actuel, féminisme, marché éditorial.

Palabras claves: Fernanda Trías, Ariana Harwicz, María Gainza, novela latinoamericana actual, feminismo, mercado editorial.

Keywords: Fernanda Trías, Ariana Harwicz, María Gainza, contemporary Latin American novel, feminism, publishing market.

AUTHOR

ANA GALLEGO CUIÑAS

Universidad de Granada

anag@ugr.es