

# HISPANICA

revista de literatura / año XLIV / número 130 / 2015

# 130

ensayos  
**novísimos argentinos**  
**teillier**  
**cadena**

entrevistas  
**calveyra**  
**neuman**

taller  
**castillero**

documentos  
**n. sánchez**

poesía  
**muestra uruguaya**  
**hamed, maia,**  
**espina, mazzucchelli**  
**guerra, echavarren**  
**barreiro**

ficción  
**gorodischer**  
**ojeda**

notas  
**cortázar**  
**humor gráfico chileno**  
**forn**  
**rosales**

# HISPAMÉRICA

revista de literatura

**Director:** Saúl Sosnowski

Diseño gráfico: Jonathan Kerr

Asistencia técnica: Eva Vilarrubí

Las colaboraciones firmadas no reflejan necesariamente las opiniones de *Hispanérica*.

Suscripción anual: Individuales: US\$ 39.00; Instituciones y bibliotecas: US\$ 54.00; Patrocinadores: US\$ 75.00.

Suscripciones y correspondencia a:

Saúl Sosnowski

P.O. Box 2009

Rockville, MD 20847, U.S.A.

e-mail: sosnowsk@umd.edu

copyright © Hispanérica

ISSN: 0363-0471

# sumario

## ensayos

- 3 **ana gallego cuiñas**  
Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)
- 15 **andrés florit**  
Imagen y violencia en la poesía post golpe de Jorge Teillier
- 25 **jorge saucedo**  
Rafael Cadenas: Pensamiento e iluminación

## entrevistas

- 33 **adrián ferrero**  
Arnaldo Calveyra
- 41 **erna pfeiffer**  
Andrés Neuman

## taller

- 53 **silvia eugenia castillero**  
Donde todo puede ser todo lo otro  
Claridades, Luciérnaga, Lluve, Islas

## documentos

- 57 **federico barea**  
Néstor Sánchez

## poesía

- 63 **amir hamed**  
Del país al paisaje: Muestra de poesía uruguaya
- 69 **circe maia**  
Una imagen, Cerros, Ríos desconocidos
- 71 **eduardo espina**  
El cine lo hizo casi todo por sí solo, Aquí, y ahora, Monólogo del fin al presentirlo: “Que pase el que sigue”

- 76 **aldo mazzucchelli**  
El entresijo
- 80 **silvia guerra**  
1-, 2-, 3-, Un poema nuevo
- 85 **roberto echavarren**  
El monte nativo
- 90 **javier barreiro**  
The Virgin of la Macarena Revisited, (Poetry Chips)

## ficción

- 93 **angélica gorodischer**  
Jacoba, viento y escoba
- 99 **ana ojeda**  
Fundación

## notas

- 101 **mario goloboff**  
El escritor siempre habla de la lengua
- 107 **yosa vidal collados**  
Humor y Miedo: Metáfora y elipsis en la representación del dictador
- 115 **diego e. niemetz**  
Autoficción y autodestrucción: Clase e historia en María Domecq de Juan Forn
- 119 **einat davidí**  
“Exilio total”, locura y literatura en Boarding Home de Guillermo Rosales

## varia

- 125 **reseñas:** goldemberg, mansilla de garcía, valladares-ruiz-simonovis

## Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)<sup>1</sup>

ANA GALLEGO CUIÑAS

*Para Roberto Ferro*

Comienzo este artículo formulando una pregunta ineludible: ¿cómo hacer crítica literaria en el siglo XXI? A tenor de la crisis epistemológica que vive la academia en la actualidad<sup>2</sup> y de la falta de precisión de los contornos de lo literario, el ejercicio de analizar novelas de escritores argentinos publicadas en la década inicial del siglo XXI, se antoja además de como una temeridad, como una aporía. Cualquier intento de estructuración de las obras de unos autores que comienzan en un siglo que comienza está abocado al fracaso. Aún así considero que habría de merecer la pena el ensayo de un acercamiento parcial a este objeto de estudio para proponer calas de reflexión acerca del estado de la novela argentina actual. Una escritura a todas luces

---

Ana Gallego Cuiñas (Marbella, 1978) es profesora e Investigadora del Programa “Ramón y Cajal” en el Departamento de Literatura española de la Universidad de Granada. Doctora en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural por la Universidad de Granada, ha sido investigadora visitante en UCLA, Princeton, Université de Paris-Sorbonne, Universidad de Buenos Aires y Yale. Ha editado siete libros y numerosos artículos suyos han aparecido en revistas académicas sobre temas dominicanos, narrativa rioplatense contemporánea, escritura autobiográfica (diarios y cartas), estudios transatlánticos, y acerca de la relación entre literatura y economía. En la actualidad es la Investigadora Principal del Proyecto I+D+i LETRAL (Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura) y editora de la *Revista Letral*. También es Vicedecana de Actividades Culturales e Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

---

1. Este artículo es fruto de una estancia de investigación realizada en el año 2012 en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, como investigadora del Programa “Ramón y Cajal” de España e Investigadora Principal del Proyecto I+D+i LETRAL del Ministerio de Economía y Competitividad español (FFI2011-25943). Quiero agradecer a los amigos, escritores, profesores y críticos, que me ayudaron entonces en la preparación de este estudio. Sin ellos no hubiera sido posible: Ricardo Piglia, Roberto Ferro, Marcelo Damiani, Ezequiel De Rosso, Edgardo Dieleke, Magdalena Cámpora y Pablo Martín Ruiz.

2. Crisis que ya prefiguraron Graciela Speranza, Graciela Montaldo y Aníbal Jarkowski: “En estos días los modelos teóricos han dejado de ser un resguardo seguro y permanente, y la vindicación de una escritura que eluda la paráfrasis mimética o la concordia académica, ha derivado en el esfume de los límites que antes prometían sosiego”. “El estado de las cosas: Veinte años de crítica argentina”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31-32 (1990), p. 10.

estigmatizada por la crisis financiera de 2001, resultado del horizonte político y económico de un pasado<sup>3</sup> que ha vivido en primera persona la generación de escritores nacidos entre los años '70 y '80. El célebre “corralito” devino en la pérdida de credibilidad política del gobierno argentino, acusado del aumento de corrupción, el clientelismo y la debilidad del sistema público. Aunque en el 2001 no se dé un corte abrupto *sensu stricto* con la literatura anterior, los autores que han sacado a la luz su primera novela en este período de neoliberalismo exacerbado han sufrido los efectos que ocasionó la crisis en los modos de acceso, producción y distribución editorial. Como explica Hernán Vanoli, mientras los escritores nacidos durante las décadas del '50 y '60 “tienen la experiencia de un mercado literario funcionando y de una cultura literaria con cierta relevancia social”, los nacidos en décadas posteriores “asistieron a la implosión de las formas más fuertes de intercambio mercantil dentro de la industria cultural a través de la digitalización de los contenidos y de su fácil acceso, muchas veces gratuito (música, películas, libros), en un contexto donde la cultura literaria perdía muchas de sus funciones sociales”.<sup>4</sup> Y esto designa un cambio de paradigma en la manera de concebir, leer y escribir literatura en la Argentina actual.<sup>5</sup>

En cuanto a la selección de obras que he realizado, hay que decir que, además de arbitraria, es estrecha dado el acotado espacio de un artículo de investigación y dada la miríada de publicaciones que han salido a la luz desde 2001 hasta 2011. Entonces: para delimitar el cerco de estudio, he manejado dos criterios: primeras novelas (escritores que comienzan en este género) publicadas (en el comienzo) por editoriales argentinas, en su mayoría independientes.<sup>6</sup> El primer “corte” obedece a la hipótesis de que en una *opera prima* se evidencia con más nitidez la posición del escritor con respecto a su tradición literaria nacional. El segundo “corte” se trenza con el primero, ya que estas novelas han circulado en primera instancia en una comunidad de recepción muy reducida, la Argentina, debido a la escasa distribución de las editoriales independientes, así como la de los

---

3. Pedro Piriz, “¿Qué pasó en la Argentina? Algunas piezas de un rompecabezas para intentar entender”, *Estudios sociológicos*, 59 (2002), pp. 455-67.

4. Hernán Vanoli, “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”, *Nueva Sociedad*, 230 (2010), p. 146.

5. Por otro lado, la fecha que cierra esta investigación, 2011, responde al deseo de completar el estudio de una década de publicaciones, al tiempo que se celebraron en esos años la feria internacional del libro de Frankfurt (2010) y el salón internacional del libro de París (2011) dedicados a Argentina, que vinieron a (re)poner el crédito de esta literatura en el mercado global de los “valores” de la lengua española.

6. Este sesgo me ha obligado a descartar novelas tan interesantes como *El enigma de Herbert Hjortsberg* (El Cobre, 2005) de Hugo R. Correa Luna —en la estela del policial de Borges— o *Bajo este sol tremendo* (Anagrama, 2009) de Carlos Busqued (1970), impregnada del realismo sucio norteamericano. Ambas fueron publicadas por primera vez en España.

grandes conglomerados con exiguo margen de movimiento en sus sedes nacionales,<sup>7</sup> y a sus marcadas políticas de publicación.

Es claro que hablar de primeras novelas con tan escasa perspectiva temporal se aviene a la especulación. La multiplicidad de textos, la falta de univocidad crítica —aún no se ha llegado a un acuerdo en la clasificación y naturaleza de estas obras—, es tal que tan solo podemos pergeñar ciertas tendencias, o iluminar vínculos larvados entre las novelas. No se trata pues de consensuar un “posible” canon, de llegar a conclusiones cerradas, sino de formular interrogantes, detectar puntos en común, localizar nexos estéticos con la literatura anterior y posiciones de lectura. Vaya pues por delante la estructura de este trabajo, articulado sobre la base del análisis de ciertos elementos catalizadores de la nueva novela argentina: su posición en el mercado y su diálogo con la tradición y la memoria. También he tenido en cuenta la recepción en la *doxa* académica<sup>8</sup> y el grado de visibilidad en la prensa cultural y los medios de comunicación,<sup>9</sup> criterios que me han llevado a elegir el siguiente corpus novelístico: *El grito* (Emecé, 2004) de Florencia Abbate (1976), *Muerta de hambre* (Cuento de Plata, 2005) de Fernanda García Lao (1966), *Opendoor* (Entropía, 2006) de Iosi Havilio (1974), *La descomposición* (Interzona, 2007) de Hernán Ronsino (1975), *Los topos* (Mondadori, 2008) de Félix Bruzzone (1976), *La virgen cabeza*

7. Dichos grupos apenas apuestan por autores desconocidos e incluso con los conocidos proceden por acumulación, tal y como demuestra la nómina de escritores seleccionada que ha publicado en grandes editoriales con sede en Argentina. Así, Félix Bruzzone ya era conocido cuando saca a luz en Mondadori *Los topos*: había publicado cuentos en antologías como la de Marina Arias, *En Celo*, Buenos Aires, Mondadori, 2007; y en la de Juan Terranova, *Buenos Aires/Escala 1:1*, Buenos Aires, Entropía, 2007. Igualmente Florencia Abbate ya ostentaba cierta visibilidad cuando firma con Emecé, puesto que había sacado a la luz un libro de cuentos en 1996: *Puntos de fuga*, Buenos Aires, Editorial Tántalia; así como otros de poesía y ensayo. Entonces: Mondadori y Emecé ya contaban con el aval previo de la recepción positiva de estos autores en el mercado cuando “apostaron” por publicar sendas primeras novelas.

8. En este sentido hay que decir que existen pocos estudios de conjunto sobre el tema. Beatriz Sarlo ha realizado intervenciones puntuales acerca de varias novelas en *Punto de vista*: “¿Pornografía o fashion?”, 83 (2005), pp. 13-17 y “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, 86 (2006), pp. 1-6. Josefina Ludmer en *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, y Elsa Druccaroff publicó *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011. Sylvia Saitta abordó los primeros años del siglo XXI en “La narrativa argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003)”, Marcos Novaro y Vicente Palermo, eds., *La historia reciente: Argentina en democracia*, Buenos Aires, Edhasa, 2004. Pablo Brescia se dedica al género del cuento y sus antologías en “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación”, *Romance Notes*, 48 (2008), pp. 281-90. Daniel Mesa Gancedo esboza algunos rasgos de esta nueva novelística en “La disparidad. Poesía y narrativa argentinas después de 2001”, *Ínsula*, 793-794 (2013), pp. 18-22.

9. Es evidente que la academia es reacia a la “novedad” literaria y que los que han prestado atención a estas primeras novelas han sido principalmente los medios de comunicación, la red, los blogs, y el sinfín de notas de autores y críticos coetáneos que trufan el ciberespacio.

(Eterna Cadencia, 2009) de Gabriela Cabezón Cámara (1968) y *La comemadre* (Entropía, 2010) de Roque Larraquy (1975).<sup>10</sup>

Huelga manifestar que esta nómina de autores es muy discutible. Por eso no pretendo agotar un campo lábil sino enriquecerlo con un estudio crítico que contribuya a la intelección de ciertos rasgos de la novela argentina actual. Y lo hago con el mismo horizonte de Libertella en los años '70, cuando acometió una tentativa similar para la novísima literatura argentina de aquella época: “Un grupo de libros de la joven literatura argentina obliga a reflexionar sobre sus pretensiones y su ubicación en el panorama de las formas literarias “reconocibles”.<sup>11</sup> O mejor: obliga a buscar en el comienzo para encontrar un sentido.

### El diálogo con la tradición

Un posible marco de lectura para esta novelística y una forma de acotar sus márgenes, máxime a tan poca distancia temporal, podría ser su relación con los “valores” del pasado.<sup>12</sup> Un planteamiento que entienda estas poéticas como un síntoma de la lectura que se practica hoy de la tradición literaria argentina. Porque en las novelas de nuestro corpus encontramos un trabajo incontestable con la memoria, tanto personal como colectiva. Y aquí aparece la cuestión de la filiación a una tradición que se fragua sin duda al socaire de las diferentes lecturas que se han hecho de ella. A la postre, hablaré en términos de “literatura nacional”, a secas, sin prefijos pos-<sup>13</sup> ni trans-. Ciertamente, en la actualidad el campo literario se ha expandido fuera de las fronteras nacionales y algunas ficciones se han des-territorializado debido a la globalización y a la masiva migración de escritores”.<sup>14</sup>

---

10. Los nuevos novelistas argentinos que apuestan por “comenzar” en una editorial independiente nacional, “venden” sus textos al consumidor local. Con esta decisión editorial, nuestros autores han puesto en práctica una suerte de poética de la resistencia. Se trata no tanto de denunciar, sino resistir las dinámicas de consenso y homogeneización de los grandes grupos mercadotécnicos, en aras de vindicar las referencias culturales, las marcas argentinas, la identidad y la tradición. No obstante, *Opendoor* y *La comemadre* han sido publicadas más tarde en sendas editoriales independientes españolas: Caballo de Troya (2009) y Turner (2014). En rigor, estas novelas tienen un lenguaje menos localista.

11. “Algo sobre la Novísima Literatura Argentina”, *Hispanérica*, II, 6 (1974), p. 13.

12. En virtud de que “lo literario designa mejor a una manera de leer que de escribir, y varía con el tiempo y las geografías”. Carlos Gamerro, *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 20.

13. Recordemos que el paradigma de lo posnacional se refiere a una literatura que no se asimila a la representación nacional, cuestión también cultivada en el modernismo, las vanguardias históricas y el *boom*.

14. Como afirman Sylvia Molloy y Mariano Siskind: “Está claro que ni la distancia física asegura la autonomía estética necesaria para producir una mirada extrañada que subvierta la regularidad de la nación, ni la presencia en el país garantiza la pertenencia cultural capaz de establecer una relación de contigüidad entre el texto y el conjunto de la literatura”. *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*, Buenos Aires, Norma, 2006, p. 10.



No obstante, la experiencia del “afuera” se cristaliza tanto en la creación como en el espacio de recepción, que se vincula a su vez con un concepto de mercado editorial transnacional sobre la base de la lengua que han propiciado los grandes conglomerados, así como el uso de un lenguaje “neutro” —más legible, menos cargado de localismos.<sup>15</sup>

La identidad no depende ya de la vida del autor, ni de su incardinación geográfica, sino de políticas de mercado que dictan la pertenencia a un campo cultural. Las preguntas ahora se precipitan: ¿cuál es la marca nacional de una novela?, ¿el lugar de nacimiento del autor?, ¿el contexto donde se desarrolla?, ¿el estilo? ¿la editorial donde publica? García Canclini sugiere que interrogarse por estas cuestiones es estéril, porque en esta etapa de la teoría de la cultura se han mostrado improductivas.<sup>16</sup> En mi opinión, no es baladí que se consuma como “literatura argentina” lo que se “dice”, se vende, como “literatura argentina”. Y esa marca apunta a un determinado modo de lectura, a un uso de la lengua, y a la inserción en un mercado u otro.<sup>17</sup> No se trata aquí de reflexionar sobre la identidad desde un enfoque esencialista, sino de plantearla como una narración histórica al albur de la tradición. Entonces: ¿cómo se articula la identidad narrativa argentina dentro de este horizonte de sincretismo cultural global? Por supuesto no me refiero a una única identidad, sino a múltiples identidades “migrantes” que se reorganizan en el lenguaje y concluyen en un modo similar de leer dentro de un nuevo régimen de temporalidad, que aunque encuadrado en el paradigma de la globalización, parece seguir adoptando una forma cíclica, atraído por una suerte de fuerza centrípeta que traza un círculo del no-tiempo, de la repetición. ¿Por qué? Porque la literatura argentina se ha hecho a sí misma desde sempiternas tensiones en la configuración de un canon que se ha cimentado sobre binomios de polaridades: civilización/barbarie

---

15. Véase a este respecto el libro que he editado sobre el espacio transatlántico común que comparten ciertas narrativas argentinas y españolas: *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la literatura*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012). En este libro se aglutinan artículos que leen las poéticas de autores argentinos que han emigrado a España —Marcelo Cohen (1951), Rodrigo Fresán (1963), Andrés Neuman (1977)— desde la relación que han mantenido o mantienen con el campo literario nacional de origen. El presente artículo, por tanto, vendría a ser la otra cara de la moneda literaria argentina.

16. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2008.

17. Marca de la que se hacen eco y prodigan determinadas casas editoriales españolas como Anagrama. Las editoriales independientes abogan por una “identidad literaria” por encima del interés comercial; ya que su público lo componen principalmente “lectores hiperescolarizados y especializados, lectores profesionales que trabajan como exégetas en diferentes niveles del sistema educativo, sea como docentes, investigadores o divulgadores, en sintonía con lo que Bourdieu ha llamado “nuevos intermediarios culturales” (Hernán Vanoli, p. 136). Es más: la totalidad de nuestra nómina de autores ha estudiado carreras de letras, filosofía o sociología: son docentes, periodistas o dramaturgos. Esto es, son grandes conocedores de la tradición literaria nacional.

(Sarmiento [1811-1888]); Florida/Boedo (Arlt [1900-1942]), Borges [1899-1986]); Populismo/Vanguardia (Soriano [1943-1997], Piglia [1940], Saer [1937-2005]; Babel/Shangai (Fresán [1963]), Pauls [1959]); malo/bueno (Prieto [1968], Laddaga [1963]); legible/ilegible (Garcés [1974], Tabarovsky [1967]). Hernán Vanoli sostiene que estas clasificaciones son “parciales y superficiales”, no operativas en el campo literario argentino actual que se ha “fantasmático” porque existe una “yuxtaposición de los criterios propios de la academia con los del periodismo cultural [...] como así también la falta de conexión de las reseñas y canonizaciones académicas con el mercado real de las ficciones” (p. 144). Esto es cierto, pero estas polaridades siguen teniendo vigor en la academia (cuyo epítome es la UBA), que ha sido hasta la fecha la “hacedora” del canon literario en la Argentina.<sup>18</sup> De ahí que la dialéctica academia/mercado sea la más sobresaliente en el campo argentino actual ya que ambas “funcionaron como la marca cultural de la Argentina de los ‘80 y ‘90”<sup>19</sup> perpetuada hasta nuestros días.<sup>20</sup>

No extraña pues que buena parte de las batallas que se han librado en el campo literario por ocupar el centro tengan como adalides a los escritores-profesores universitarios que con sus críticas han redefinido la tradición de la novela argentina.<sup>21</sup> Sus posiciones son liminares en la organización de la tradición, hasta el punto de que esta “intervención” del escritor en la lectura de sus predecesores es “marca” indeleble y peculiaridad de las letras argentinas respecto a sus pares latinoamericanos. Si el gran oficio de los escritores hispánicos hasta el ecuador de la pasada centuria era el periodismo (debido al crecimiento de los *mass media*), en la segunda mitad ha sido la enseñanza en la universidad. En la Argentina esta realidad es más acuciada que en el resto de países de lengua española. Esto supone un trasvase del ejercicio de la crítica literaria a la ficción, que se revela por la vía de la hiperconsciencia de la escritura. De este modo, la academia argentina se ha encargado de definir como sistemas de referencia las poéticas de Borges, Piglia y Saer.

18. Graciela Montaldo, “Diez años en democracia. Los cambios en el canon”, *Hispanérica*, XXIV, 72 (1995), p. 14.

19. Damián Tabarovski, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p. 11.

20. Precisa Nora Catelli: “En cuanto a la consagración, que definimos como ese espacio moderno casi bélico para los diversos sectores que disputan el capital simbólico en el campo cultural, sobre todo para los dos distintos principios de jerarquización, el dominante desde el punto de vista del mercado y el dominante desde la perspectiva de la autonomía”. “Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor”, *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario*, 15 (2010), p. 40.

21. José García-Romeu explica: “El estatuto de escritor crítico, bastante común hoy día, produce una figura híbrida que por un lado maneja los conceptos literarios sin el rigor al que está obligado el investigador pero que por otro pretende asumir una distancia crítica, la cual le permite reivindicar una posición de escritura propia en relación dialéctica con la de otros creadores”. “Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36 (2007), p. 200.

Cortázar (1914-1984) y Puig (1932-1990) quedan relegados a un segundo plano por una suerte de división entre escritores “de dentro” y “de fuera”, de la que “misteriosamente” se ha librado Saer<sup>22</sup> (que también fue profesor en Francia y cuenta con el respaldo incondicional de Piglia).<sup>23</sup> Luego tenemos a César Aira (1949)<sup>24</sup>, que se yergue como figura central de un “contra canon” —en el que se incluyen Libertella (1945-2006), Pizarnik (1936-1972), Copi (1939-1987), Osvaldo Lamborghini (1940-1985)<sup>25</sup> y Fogwill (1941-2010)— que rechaza la “literatura seria”, “bien escrita”, “elitista” y apuesta por el extrañamiento de la lengua, la improvisación y la superproducción. Y, como vaticina Martín Kohan, en la “lectura generacional” que habrían de hacer los jóvenes escritores argentinos del canon nacional será Aira el triunfador, el que “tiene todos los boletos de la rifa de las influencias”.<sup>26</sup> En efecto, lo fantástico característico de Borges y de Cortázar apenas asoma en las poéticas de autores actuales, excepto en los casos de Samantha Schweblin (1978), Alejandro López (1969) o Gustavo Nielsen (1962). Así el “mal de Aira” es el que más acusan los novelistas argentinos del siglo XXI. Si nos detenemos en las estrategias de lectura y los procedimientos narrativos de nuestra nómina de autores, observamos cómo estos se posicionan y dialogan con algunos de sus predecesores.<sup>27</sup> A todas luces, las tramas que urden estas novelas colocan en un lugar privilegiado la narrativa de César Aira. En el modo de hacerse y significarse, la mayoría de estas primeras novelas remiten a la escritura autoficcional, disparatada y banal del autor de Pringles, en las que apenas “pasa” nada y narrar se equipara a imaginar, pensar. En ellas se procede por un trabajo de acumulación, como ejemplifican *Muerta de hambre* o *La virgen cabeza*.<sup>28</sup>

De otro lado, también se hacen presentes otros mecanismos de apropiación en este “campo de fuerza” que constituye la novísima novela argentina: me refiero a la influencia de la poética de Saer en *La descomposición* (junto con

22. Daniel Link repara en las posiciones privilegiadas de Piglia y Saer en la tradición argentina: “Me atrevería a decir que *Las nubes* y *Plata quemada* clausuran la literatura del siglo XX en el sentido de que clausuran un modo de entender la literatura: un modo de leerla, un modo de escribirla y, sobre todo, un modo de acceder a ella (es decir: de circulación)”. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003, p. 325.

23. Pensemos por ejemplo en los casos de Rodrigo Fresán, Andrés Neuman o Patricio Pron (1975), apartados del debate literario central de la Argentina en la actualidad.

24. Este aún en su poética las escrituras de Borges y Puig, como Piglia liga las de Borges y Arlt.

25. Estos junto con Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) y Witold Gombrowicz (1904-1969) se encuentran en la línea de la herencia argentina “kafkiana”, que sigue estando muy presente.

26. García-Romeu, p. 207.

27. Dejo a un lado el posicionamiento que asumen estos autores con respecto a sus pares, con los que también establecen vínculos explícitos.

28. Este “mal” airiano llega hasta la parodia con Ariel Idez (1977) y su novela: *La última de César Aira*, Buenos Aires, Pánico el Pánico, 2012.

Onetti [1909-1994]) y Libertella) o de Puig en *Muerta de hambre*, en sintonía a su vez con Pizarnik y Arlt, concurrentes en *La virgen cabeza*. Asimismo hay una conexión con la estética de Borges que marca otra hoja de ruta en *Los topos* (ligada por igual a *El libro de Manuel* de Cortázar), *La com madre*, *El grito* y *Opendoor*.<sup>29</sup> Por último hay que mencionar la revitalización en los últimos años de *El matadero* (1839) de Echeverría (1805-1851), cuento que encarna el nacimiento de la literatura argentina representando la violación y la violencia corporal, motivos que asoman en la inmensa mayoría de los textos: *Los topos*, *Muerta de hambre*, *La virgen cabeza*, *La com madre*, *El grito* y *Opendoor*. Estos jóvenes autores evidencian el deseo de situar sus obras en un espacio literario nacional muy connotado, donde no tiene lugar el “relativismo estético”, para buscar legitimidad académica; al tiempo que intervienen en él a través de presentaciones, entrevistas, textos críticos y debates propios del mercado literario.

### Dictadura y violencia

Elsa Drucaroff afirma que la nueva novela argentina se interroga por la historia debido al trauma del pasado dictatorial y al escepticismo que supuso la caída de las utopías y su consecuente vacío ideológico. Ciertamente encontramos muchas novísimas novelas argentinas que tienen como telón de fondo el *proceso*, enfocado desde dos ángulos superpuestos: los desaparecidos y la violencia. En cuanto a los desaparecidos tenemos que tener presente, como afirma Edgardo H. Berg, que la historia argentina contemporánea puede verse, en muchos casos, como “una historia de cuerpos y cadáveres insepultos. Cuando no se sepulta a los propios muertos, estos reaparecen como espectros que agitan el recuerdo sombrío de los campos de exterminio”.<sup>30</sup> Por eso se destaca en este rubro *Los topos*, el texto más significativo de nuestro corpus en lo que al consumo social de “lo político” se refiere, frente a la reorientación despolitizada de la conciencia histórica que promueve el olvido en la sociedad occidental contemporánea. Bruzzone es hijo de desaparecidos al igual que el narrador en primera persona de su novela, un muerto en vida que se expresa como si fuese “otro”. Asistimos a una cadena de desapariciones que empieza con la de los padres del protagonista, su novia Romina, la abuela Lela, el abuelo, Rubén, Mariano, Mica, el supuesto hermano, el travesti Maira, que también es hija de desaparecidos, y una infiltrada en la

29. Por otra parte se abre otra dirección de lectura con la “pedagogía del agravio” de Fogwill —como la tilda María Moreno— en Cecilia Szperling y Selva Almada (1973), aunque no entren en nuestro corpus.

30. En Rocco Carbone y Ana Ojeda, comps., *Literatura argentina siglo XX. De Alfonsín al Menemato (1983-2001)*, Buenos Aires, Paradiso, 2010, p. 295.

policía que mata a los represores. Víctimas y victimarios se truecan e incluso comparten cuerpo en un relato en el que se resemantizan la violencia y la represión estatal. Bruzzone desplaza el tratamiento temático de la denuncia posdictatorial al absurdo, al desarraigo y a la impostura. Ya en el título se hace referencia a los desaparecidos, pero también a los infiltrados e incluso a los marginales, al mundo subterráneo, oculto, de la noche: “Una yegua de labios fucsias y ojos grises una vez me paró en seco en al calle y me dijo: vos putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado, ¿entendés?, sos un topito lechero pero sin teta de mamá” (p. 147).

También en *El grito* de Florencia Abbate se da la desaparición inserta en una realidad desvanecida donde nadie ni nada es lo que parece y la presencia deviene en ausencia. La obra se sitúa en la Buenos Aires de fines de 2001 y se articula en cuatro capítulos centrados en distintos personajes que atraviesan en paralelo una crisis acendrada, un grito vital que los conecta por encima de los lazos de sangre, amistad o amor. *Opendoor* de Havilio narra una desaparición que desencadena la trama: la inexplicable muerte de Aída, la novia de la protagonista. El motor del relato es la pérdida: de la novia, del lugar donde vive y de su trabajo. La protagonista migra de la capital a un pueblo cercano a Luján: Opendoor. El nombre procede de un manicomio fundado a finales del siglo XIX concebido como “un pueblo dentro del pueblo” porque “lo que pone furioso a los locos, es justamente la coerción que se ejerce sobre su libertad” (pp. 113-14). Havilio pone en marcha un doble desplazamiento: de la protagonista, y, de los locos que conviven en igualdad con los habitantes del pueblo. El concepto de frontera aparece en primer plano, puesto que no se trazan límites entre el pueblo y el manicomio. Los personajes están dibujados en esa doble ambigüedad que hace dudar continuamente al lector de su demencia, en especial de la protagonista, de la que desconocemos su nombre, su edad y su apariencia física. La información es ínfima —la identidad se diluye— hasta el punto de que lo que llama la atención es la falta de expresión de sus sentimientos y emociones. Lo único que le interesa es la historia de Opendoor y el libro francés de Jules Huret, sobre el que investiga, toma notas y hace entrevistas. Esta indagación vincula al lector con la protagonista en la búsqueda y reflexión sobre el encierro, la locura y la pérdida de identidad. No se llega a ninguna conclusión precisa, no se revela el “secreto” de la protagonista ni por qué muere/desaparece Aída: el misterio que habría originar la progresiva demencia de la narradora. La imposibilidad de dar sentido a una desaparición, a una muerte produce una atmósfera fantasmática que desemboca en la angustia de una incertidumbre atroz. No hay verdad, ni sentido, ni final.

En cuanto a la violencia, que sigue siendo en el siglo XXI una dimensión central en la novela argentina, en buena parte de los casos está representada a través del cuerpo que deviene centro de la narración como síntoma de

un contexto histórico que sufre una crisis axiológica de gran calado. La violencia del/en el cuerpo se presenta como un hecho, como una “prueba” incontestable,<sup>31</sup> como la sola “verdad” posible en la sociedad consumista actual. A esta línea se adscriben cinco novelas del corpus de estudio: *Los topos*, *La comemadre*, *Muerta de hambre*, *La virgen cabeza* y *La descomposición*. La primera hace un retrato ponzoñoso del odio, la persecución y la crueldad, personificados en la figura del Alemán y sus torturas a travestis con los que mantiene relaciones sexuales.<sup>32</sup> El narrador de *Los topos* acaba enamorándose de él, transformando su cuerpo para parecerse a Maira, el travesti del que se había enamorado anteriormente, y que a su vez se asemeja al hermano desaparecido. La recuperación de la identidad hace que esté dispuesto a perder incluso la vida, maltratado y vejado por el Alemán que se iza como Némesis del “yo” ausente. La segunda novela, *La comemadre*, expone el cuerpo como una mercancía con la que se puede negociar: “Negociemos entonces. Le doy mi cabeza— dice Sisman” (p. 59). Los cuerpos se intercambian en favor de una obra artística que solo persigue el lucro, la provocación y el morbo del espectáculo: “Pueden permanecer cuatro horas fuera del formol: es lo que debe durar la instalación. Obtenemos manos de madres, manos de maestro rural, manos analfabetas y manos letradas” (p. 129). El cuerpo es un objeto de consumo y no la constitución de un sujeto con vida. La violencia está justificada por la causa (abanderada por una clase media ávida de protagonismo), ya sea científica o artística.

La monstruosidad ligada a la cosificación del cuerpo y la imposición violenta de una determinada imagen, de un cuerpo, es también cardinal en *Muerta de hambre*, que se yergue contra las lógicas del mercado, el consumo y el consenso social. La novela de Fernanda García Lao pivota en torno a la “carne”, esa que escaseaba en la Buenos Aires de “El matadero” y que ahora es excesiva: una suerte de obesidad mórbida producida por la gula capitalista y la hipocresía burguesa que “tragan” con todo. La narradora protagonista es la hija obesa de unos padres hipócritas, mentirosos, que no se aman y que no la aman, ahogados en un mundo burgués donde todo es falsedad y simulacro: “Me habían mentido todos. Siempre. Yo misma era una falacia” (p. 121). A causa de su gordura es enviada a concursos de niños con sobrepeso y a una clínica de adelgazamiento, que se describe como un manicomio o sala de torturas. La narradora, María Bernabé Castelar, tiene

---

31. Drucarrof, p. 446.

32. Leemos: “Fabricar odio, pero no odio común ni ancestral ni heredado de generación en generación, no odio de muertes en cadena: eso no. Inventar el odio otra vez, hacerlo tan pesado que de apoyarlo en la tierra empezara a hundirse [...] que empezaba a formarse en algún lugar de mi cuerpo” (p. 26).

unas hermanas gemelas norteamericanas (Kathy y Kelli), fruto de la relación extraconyugal del padre con “Mother”, a las que considera una antítesis dolorosa: bellas, delgadas y deportistas de éxito. Su rencor y frustración la conducen a espiarlas, intentar suicidarse o llamar su atención ejerciendo la delincuencia. Bernabé se convierte en un monstruo que decide escribir un libro por su hambre de “otra” vida: la literatura se asimila al acto de comer (y este a la muerte), pero también a la transgresión y a la enfermedad. Presa de su cuerpo y de sus circunstancias, la única salida es el alimento de la ficción, la violencia autodestructiva, el exceso de la carne como arma letal, contra el “otro” y contra sí misma.

La cuarta novela que resemantiza la violencia es *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara. Esta se asocia a la corrupción política y de las fuerzas de seguridad del Estado: “marica de mierda, ahora vas a ver lo que es un macho, le pegaron y se la cogieron entre todos, incluidos los presos, en una clara evidencia de lo democratizada que está la fuerza desde que los mandan a la universidad” (p. 35). La violencia aquí es ejercida contra el margen, la villa, el espacio marginal donde transcurren los hechos que precipitan la escritura: el atentado encarnizado contra la villa —por fines especulativos— donde acaba muriendo un niño inocente, Kevin. En este mismo eje, aunque de manera más lateral, se mueve *La descomposición*, que pone el foco en el tema de la muerte y la disgregación del cuerpo (carne, sangre y sexo) y el espacio: “El espacio que usted me brinda es la única forma de esperanza que albergo” (p. 92). Ismael, uno de los personajes destacados, apodado “Bicho Souza”, simboliza tanto el hambre que desgarrar, literalmente, la carne como las bajas pasiones y la violencia desaforada. El segundo personaje que presenta la misma realidad desde otro punto de vista es Alfredo Keiffer, el observador que mediante su relato pronostica lo que va a ocurrir: hechos absurdos producto de una violencia incontrolada.

### **Comenzar a concluir**

Quiero terminar como comencé: aludiendo a la dificultad que entraña un trabajo de estas características por la incertidumbre que envuelve a las novelas publicadas tan recientemente, así como por el hecho de analizar óperas primas de autores emergentes. He intentado no caer en la novedad como criterio de valor, en la simplificación de un corpus proteico o en el corsé draconiano de una interpretación clausurada de la novela argentina actual. Tampoco he pretendido legitimar un corpus, sino trazar perfiles de algunos objetos literarios que han aparecido y circulado en el mercado editorial argentino. Es cierto que las fuentes de legitimidad se han multiplicado exponencialmente, y que el modo editorial en que circulan los textos fraguan su visibilidad, recepción y valoración. La tensión dicotómica

entre academia y mercado sigue vigente, y no podemos eludir el “peso” jerárquico que ostenta hoy día la tradición nacional en el campo literario argentino. Un modo de leer y posicionarse del que han participado los autores de estas primeras novelas, entendiendo “The beginning in writing as inaugurating and subsequently maintaining *another* order of meaning from previous or already existing writing”.<sup>33</sup>

En rigor, el valor de la juventud, de lo nuevo, es siempre caduco en espera de una segunda publicación que confirme la promesa de un proyecto literario sólido. La única certeza entonces es nuestra incapacidad de predecir si alguno de estos autores ocupará un lugar central, o siquiera marginal, en el campo literario argentino que vendrá. Al cabo, como escribió Saer: “Todo presente es, casi por definición, arduo y sombrío”.<sup>34</sup> Como también lo es todo comienzo.

---

33. Edward W. Said, *Beginnings. Intention and Method*, Londres, Granta Publications, 1997, p. 357.

34. Juan José Saer, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2010, p. 108.