

Raras ficciones nuevas

213

María Laura de Arriba
Universidad Nacional de Salta

En los últimos diez años la literatura argentina sufre la pérdida de notables autores nacionales: en 1984 muere Julio Cortázar y en 1986 Jorge Luis Borges.

A estas ausencias se agregan las de Manuel Puig, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher, Daniel Moyano y, más recientemente, Miguel Briante.

Al mismo tiempo se asiste a una proliferación constante de nuevos autores, algunos jóvenes y otros no tanto que empiezan a conquistar sus espacios y a definir sus emplazamientos en el marco del estatuto escriturario nacional con sus "raras ficciones nuevas".

Las edades de estos narradores van desde los veinticinco a los cuarenta años y tienen como elemento aglutinante el hecho de que sus publicaciones, por lo general realizadas en editoriales importantes, se inician junto al restablecimiento institucional del país y como consecuencia obligada y feliz de este acontecimiento.

El Diario "Página/12" publicó en dos suplementos culturales sucesivos (7 de febrero y 14 de febrero de 1993) una nómina alfabética

de autores que integran la llamada "nueva narrativa argentina" A continuación y siguiendo de cerca este diccionario transcribo algunos nombres: Daniel Ares (1957), Sergio Bizzio (1956), Esteban Buch (1963), Martín Caparrós (1957), Esther Cross (1961), Sergio Chejfec (1956), Luis Chitarroni (1958), Pablo de Santis (1961), Carlos E. Feiling (1961), Marcelo Figueras (1962), Juan Forn (1959), Rodrigo Fresán (1963), Daniel Guebel (1956), Alan Pauls (1959), Martín Rejtman (1961), Matilde Sánchez (1958)

244

Dentro del segmento que por exigencias de claridad expositiva denominamos "los nuevos narradores", es decir escritores nacidos a partir de 1956 aproximadamente, se pueden diferenciar dos corrientes o tendencias: A) Una narrativa fuertemente anclada a los referentes inmediatos que manifiesta la voluntad de contar una historia. Es decir que recupera una exigencia del relato tradicional en lo que respecta a esta nueva valoración de la anécdota, de los contenidos y del necesario desenvolvimiento de acciones que pone en movimiento. Lo que se cuenta puede ser pura expresión de una subjetividad personal, indagación del linaje familiar o -ampliando el marco- intentos de interpretación de la realidad argentina a partir de la experiencia individual o de la revisión (y su consecuente reescritura) de la tradición cultural. Podríamos agregar a este perfil trazado que algunos autores que integran esta corriente, reivindican una posición antiintelectual, alejada de la modas y de las teorías literarias, reclaman una literatura cuya materia sea la propia vida y no los juegos y la experimentación con el lenguaje. Esto último constituiría, en las posturas más radicales, una de las razones de empequeñecimiento del mercado y de la reducción de la literatura a una práctica de unos pocos iniciados

Dentro de esta corriente situamos a Juan Forn, Marcelo Figueras, Rodrigo Fresán, Martín Rejtman, Guillermo Saccomano

B) Una tendencia alternativa, opuesta a la que acabamos de describir, es aquella que intenta una huida de la realidad inmediata, situando el espacio de los textos en sitios exóticos y en tiempos ajenos al presente. Desfilan así la China, el Medioevo, el mundo colonial, el siglo XIX -propio o ajeno- . la Grecia y el Egipto antiguos... Y se

reformulan viejos géneros como la novela de aventuras, la de caballería, la novela gótica o el relato de viajes

Llamamos a esta dirección "la novela del extrañamiento", y anotamos que esta elección también se encuentra presente en autores que integran una generación anterior (en términos generales, los que tienen entre 40 y 50 años). Pueden citarse novelas como *El entonado* (1983), de Juan José Saer; *Una novela china* (1987), de César Aira; *La hija de Kheops* (1989), de Alberto Laiseca; *Los perros del paraíso* (1983) y *El viajero de Agartha* (1989), de Abel Posse; *Son cuentos chinos* (1987), de Luisa Futoransky; *La revolución es un sueño eterno* (1987) y *El amigo de Baudelaire* (1991), de Andrés Rivera; *Fuegia* (1991), de Eduardo Belgrano Rawson, y *La buena nueva* (1990), de Rodolfo Enrique Fogwill

245

Entre la joven promoción de narradores situados bajo estas coordenadas que definimos como extrañamiento, podemos mencionar a Alan Pauls, a Daniel Guebel, a Esther Cross, a Martín Caparrós y a Luis Chitarroni

Para estos autores no existe la escritura ingenua: ellos reivindican la función que la teoría tiene hoy en la escritura. Es decir, se asumen como intelectuales, sus personajes suelen serlo también, y esto marca su emplazamiento dentro de una línea de la literatura argentina: la de las discusiones de intelectuales que se ficcionalizan, como en obras bien conocidas de Leopoldo Marechal, Julio Cortázar o Ricardo Piglia

Otra herencia importante emerge detrás de las citas apócrifas, los orientalismos, la mezcla de géneros, la parodia, el juego con la enciclopedia y la erudición. Por supuesto: Borges

Al respecto, Juan Forn afirma que no existe una generación de escritores jóvenes sino "una banda de gente escribiendo" (aunque uno podría preguntarse si no es esto, precisamente, lo que se entiende por una "generación literaria"). Y Agrega:

Se ha creado un falsa rivalidad entre los muchachos de "Babel" o metaficcionales y los ficcionales puros crecidos bajo el ala de "El Porteño" o de "Página/12", creo que es absurdo. La última novela

de Alan Pauls. El coloquio, tiene más vinculación con lo último de Rodrigo Fresán que con lo que está escribiendo Martín Caparrós
Revista "Página 30" (mayo de 1991)

246

En lo que ambos grupos coinciden es en negar la existencia de una nueva generación de escritores y de una nueva producción narrativa que se inscriba como diferente en el paradigma literario nacional. No hay nada, afirman, más allá de ciertas complicidades estéticas y de la amistad personal que existe entre escritores de un mismo grupo, lo cual no basta para configurar un movimiento con acuerdos programáticos propios o una "nueva narrativa". Dice también Forn en la revista citada:

Somos una generación sin referentes reflexivos, no tenemos gurúes como en los '60, apenas gestos espasmódicos, mensajes, slogans, nunca un discurso (...) después de las dictaduras y de ciertos fenómenos mundiales, sólo quedan la utopías privadas, así que es imposible hablar de generación.

Como se ve, es un imperativo para los jóvenes el tomar distancia respecto de los presupuestos ideológicos que caracterizaron a los años '60. El clima espiritual de aquella época (que en el mundo se caracterizó por su efervescencia y por la convicción de que era posible la convivencia entre vanguardia y revolución) se extendió en la Argentina hasta mediados de los '70, cuando la implantación de la dictadura de 1976-83 aplasta y clausura el dinamismo y la ebullición de esos años impetuosos que pretendían transformarlo todo.

Hacia esa década -la última de la modernidad según afirman los "posmodernos"-, que había convertido en ortodoxia algunos presupuestos, van dirigidos los dardos más envenenados y los conceptos de mayor dureza. De este modo, entre autores que comenzaron a publicar en los '60 y los jóvenes narradores, surgieron las polémicas más violentas. Así, por ejemplo, Daniel Guebel afirmaba desde la revista "Página 30" (junio de 1990):

La literatura que en catarata nació en los fines de la dictadura militar (...) resultó ser una desgracia. redujo el concepto de lo real

a lo social, ciñó lo social a lo político, y limitó lo político a la fruición de un relato sobre los universos de la concentración y la fortuna, en un empeño por acotar todo efecto de sentido al acto de la denuncia (...). Toda esa parafernalia "testimonial" fue el pariente pobre de la función de buena conciencia que en su primera etapa asignó el radicalismo a los medios. Cuando -de nuevo- los fulgores de la ética se apagaron bajo las exigencias de la "política de lo posible", esa apuesta neopuritana también murió ().

En cotejo con esos productos lamentables, nuestros libros parecen venir de ninguna parte: no coinciden con una expectativa ni satisfacen una demanda (...) y no es vergüenza exaltar una genealogía de orfandades salvajes, de paternidades parciales, de estéticas autogeneradas (...)

217

En la misma revista y en el mismo artículo (bajo el título general de "Escritores en el ring") venía una nota de Miguel Briante en la que, retomando la antigua distinción surgida en un encuentro de escritores, embestia contra los más jóvenes caracterizándolos como "semióticos, cultos, técnico-cripticos". Sin embargo, a pesar de la dureza de estas expresiones y del rechazo que le produce esta "nueva escritura", no deja de aparecer en las palabras de Briante un reconocimiento de tipo ético, no estético, de la producción de los jóvenes y un interrogante lanzado hacia el futuro: ¿Quiénes serán los elegidos por los lectores? O mejor dicho, ¿quiénes trascenderán?

A veces pienso que hacerse cargo de la historia () fue el eje, la herejía de los artistas de los sesenta (...). Curiosidades del destino, algunos de esos artistas cayeron en la tormenta (dieron su sangre, como subrayará, siempre, la memoria) y años después, no precisamente frente al pelotón de fusilamiento, algunos de los chicos que ahora, pasada la raya de sus treinta años, se van haciendo trabajosamente escritores, acuñaron el chiste posmoderno de que "la sangre sirve nada más que para hacer morcillas" (...). (Los nuevos) tienen todo el tiempo del lenguaje, de la intertextualidad, y no tienen urgencia por contar nada, porque se autoabastecen,

no necesitan que nadie los atienda () A su modo, conservaron el espacio de la escritura con más dignidad que muchos de los que creen, todavía, que alinearse en sus puestos en la Feria del Libro atrás de la marcha de San Lorenzo era una forma de resistencia (cultural) a la dictadura. Capaz que por no haberse callado tanto en público como muchos mayores, esos chicos se acostumbraron al clima de laboratorio.

248

Desde las páginas de la revista "El Porteño" (setiembre de 1990) algunos autores de la generación joven responderán a Briante. Por ejemplo, Martín Caparrós:

Lo extraño es que Briante aparezca haciendo ese reclamo de compromiso y legibilidad () los excelentes cuentos de Ley de juego nada tienen que ver con su reclamo, son cuentos de lectura difícil, cuentos abstractos a los que no se puede ingresar si no es a través de la fórmula gauchesca-Borges.

Por su parte, Daniel Guebel y Alan Pauls enfocan específicamente la cuestión del compromiso político. Dice Guebel:

Cuando se levanta la petición de una literatura política, ésta se agota en el reclamo por retornar a la infancia del arte (..). En resumen: parábola, metáfora fácil, alegoría. Y como yo no soy cristiano, no creo ni en las parábolas ni en las alegorías. Se fuerza, se trata de imponer una lectura política determinada. En realidad, lo que pasa es que se busca la política en los lugares inadecuados y no se la sabe buscar en donde en realidad está.

Y Alan Pauls:

En el País existieron tres grandes escritores que trabajaron la relación literatura/política al punto de volverlas indiferenciables: Rodolfo Walsh, Osvaldo Lamborghini y Manuel Puig. Los tres están muertos, pero esa es la tradición que yo elijo, en la que trato de inscribirme a la hora de pensar tal relación () yo creo que la

política está en El coloquio, sólo que no aparece del modo y en los lugares donde algunos la buscan

Es perfectamente posible concebir que, más allá de las distancias estéticas que siempre se establecen entre generaciones, lo que está operando aquí, en este rechazo de los presupuestos ideológicos y culturales de los años '60, no es una actitud de despolitización ni de indiferencia frente a los hechos sociales. Tampoco hay en ellos una pretensión de ahistoricidad que preserve a la literatura de hipotéticas contaminaciones. Tampoco, por último, hay un olvido culposo de los años de terror de la dictadura. En definitiva, lo que está operando aquí es una necesidad muy grande de reflexionar sobre la derrota y el horror de ese pasado reciente que no está definitivamente saldado (y esto es político). Esa reflexión implica también un pedido de cuentas y una exigencia de responsabilidades a los intelectuales de las generaciones anteriores, en muchos casos enamorados de la muerte, encandilados con el triunfo de la revolución cubana y que, en mérito a alucinaciones sin fundamento, contribuyeron a conducir al matadero a miles de jóvenes que optaron por la respuesta armada.

219

De todos modos, este pedido de rendición de cuentas es sumamente complejo, como es cualquier aspecto de la relación entre las generaciones o grupos humanos en cuestión. Entre las personalidades destacadas de los años sesenta, por ejemplo, se reivindica a Walsh, pero se dispara contra Cortázar. En cierta forma, parece existir una reacción fuerte contra lo que podríamos llamar la "literaturización de la revolución"

Los sesenta tardaron en encontrar la forma de su tragedia (...) eran años felices, dicen ahora: esa felicidad reconstruida fue la infelicidad de entonces: había que demostrar que el mundo había vivido equivocado, que esa equivocación tenía una causa y unos arreglos muy precisos, y construir con eso un modelo trágico (...). Me joden los sesenta. Me rompen soberanamente las pelotas, como sospecho que toda supuesta edad de oro ha roto siempre las pelotas de todo despojado habitante de una edad de hierro,

con esa mezcla de fascinación y rechazo que provoca ese momento genético, genital, en que todo era tan maravilloso que se sentaron y sentaron las bases del desastre

Martin Caparrós, "El Porteño" (julio de 1987)

250

A partir de esta voluntad de diferenciación con respecto a los años '60, que caracteriza la producción literaria de la década del '80, podrían empezar a delinearse ciertos rasgos definitorios. En primer lugar, la concepción de una literatura sin inmediata función social, convertida en la práctica íntima de unos pocos y consumida también por una minoría. La literatura daría cuenta así de su propia excentricidad a través del extrañamiento, el no lugar o el lugar remoto (utopía), el tiempo indefinido o imposible (ucronía). Esto justificaría el surgimiento de novelas chinas, egipcias o malayas: los escenarios excéntricos de ficciones en las cuales la Argentina ha desaparecido.

La metáfora central de toda esta situación es la del desierto. Metáfora convocante ya para la generación romántica de 1837, la de Echeverría y Sarmiento (la generación que está situada al borde de un desierto amenazante, el de la barbarie), existe también para la así llamada generación de 1880, la de Mansilla y Cané (la generación que quiere escribir para suprimir otro desierto, el de nuestra imperfecta cultura). Glosando un título famoso del *Facundo* sarmientino, se podría hablar de "El desierto de la República Argentina y estrategias, hábitos e ideas que engendra", o quizás "estrategias, hábitos y novelas que engendra"

Estos escritores escriben desde el vacío, entonces. Como en la década de 1830, pero sin el amparo de una ideología liberal intrínsecamente optimista. Como en la década de 1880, pero sin la confianza que entonces existía en una nueva fundación del país sobre bases perdurables.

Pesan sobre ellos la derrota y el fracaso de todos los proyectos políticos que se sucedieron, sin llegar nunca a fructificar del todo, en la Argentina.

Por otra parte, la novela no es ya una vía regia para acceder a la verdad, sino que ha recuperado su independencia. Es un artefacto, una construcción autónoma que señala el lugar de las incertidumbres; no quiere reflejar lo real sino interferirlo, desordenarlo, profundizarlo. Lo real es también la literatura. Otra característica es el rechazo a los grandes temas, a las totalidades, a las sistematizaciones; se prefiere escribir en los intersticios en forma fragmentada, discontinua, incompleta; trabajar con el susurro y la elipsis del lenguaje. Y despertar así la perplejidad del lector, el desconcierto, la inquietud.

Los nuevos novelistas oponen a la sucesión lineal del tiempo y de la anécdota la arborescencia del rizoma: incorporan los saberes de la teoría crítica y los hacen jugar en el texto. La parodia, la irreverencia, la risa, la carnavalización se suman a las características apuntadas, junto a la cita y a la referencia intertextual.

Finalmente incluimos aquí un breve análisis de una de las novelas que, en el título de esta presentación, llamamos "raras ficciones nuevas", utilizando una paráfrasis obvia de una canción de Charly García

***La perla del emperador,* de Daniel Guebel (Emecé, 1990)**

Esta novela llegó al mercado precedida por el premio Emecé (1989-1990) cuyo jurado estuvo integrado por César Aira, Tomás Eloy Martínez y Abel Posse. Es decir que aparatos de consagración no le faltaban

La novela refiere las disparatadas aventuras y peripecias que deben afrontar los personajes en la búsqueda de un objeto precioso: la perla del emperador. El escenario inicial es Malasia pero la proliferación de aventuras desencadena la aparición de otros espacios no menos extravagantes e inciertos, pertenecientes a algún lugar del mar de la China, Noruega, Persia, Africa, etc. Sin embargo las referencias a la geografía no impiden que las ciudades reales (Kuala Lumpur) o imagi-

narias (Ragnarek) sean construcciones ficcionales, paráfrasis no sólo wlinguísticas de culturas extrañas en las que vemos emerger situaciones más propias de la Argentina que del oriente

Quizás podríamos buscar el genotexto de esta novela en los libros de Roussel y de Salgari, en *El barón de Münchhausen* (Rudolf Erich Respel/Gottfried Bürger), que configuran una tradición ajena a la narrativa argentina. Pero lo interesante de la propuesta de Guebel está en el modo de apropiación de esos registros extraños, en la reformulación que hace de éstos y de otros registros, como por ejemplo la prosa modernista de fines de siglo y el cuento de hadas.

252

La discontinuidad es uno de los elementos más significativos de esta propuesta. Los relatos nunca concluyen, sino que llegan a un punto de fuga y salen de la escritura como si pudieran continuar fuera de ella. Al menos esa es la sensación que tiene el lector: el de la aventura infinita e incesante.

La novela es una máquina infernal de producir relatos que se van relevando unos a otros. Una voz narrativa pronto cede su lugar a otra cuyo relato no tiene nada o casi nada que ver con el relato anterior: las conexiones que podríamos marcar entre las historias son escasas e irrelevantes. Y esto marca un alejamiento de los cánones bizantinos o de la novela de aventuras.

También aquí hay disfraz, reconocimientos, objetos que acompañan la anagnórisis. Pero han perdido su función en tanto se anula la teleología del relato. La novela, summa de relatos, se constituye en la proliferación inventiva de episodios y situaciones bizantinas que no llevan a ninguna parte. Pero que recuperan a través de la gratuidad de la aventura, el poder encantatorio del relato infinito, miliunanochesco, que nos deslumbraba en la infancia.

Los cuentos refieren viajes, desplazamientos continuos, sobre la inacabada superficie de una escritura potencialmente infinita. Pero los viajes imponen, siempre, una condición de extranjería y es aquí donde el texto se vuelve sutil, sofisticado, melancólico. Y plantea, desde esos efectos de superficie, como al descuido y siempre hablando de otra cosa,

interrogantes de la filosofía de todos los tiempos. Por ejemplo ¿es posible pensar lo que no existe?

Hay en la novela objetos que son emblemas, que se buscan todo el tiempo sin que se los consiga. Esos objetos (la perla del emperador, la mujer del esplendor rubio) son imágenes de lo inalcanzable, objetos que son en sí mismos el deseo. Aparecen como fosforescencias momentáneas, rastros de la luz, fulgores que se desvanecen. Como el deseo, claro, siempre se escurren.

Podemos marcar también el escamoteo del cuerpo, éste es retaceado a través de una aspiración a la elementalidad, a la levedad que experimentan algunos personajes (la perla de Labuán, Housai) y que remiten a una economía y a una ascética. Hay además problemas de estética referidos en los diálogos entre los personajes (clasificación de los artistas) y también a través de la ironía, o de otras figuras desacralizadoras, que emergen con frecuencia entre los pliegues del texto. Citamos como ejemplo el festín de *coladegabo* que tiene lugar en el barco Reina del mar. O esta "perlita":

253

Me levanté de un salto y extraje un puñal (que llevaba por afán de verosimilitud). (60)

Para finalizar, aludimos a la función que tiene la literatura para el narrador. En la alegoría final Tepe Sarab espera la muerte en su celda, su carcelero le ofrece comida, bebida, mujeres o contarle un relato.

Porque morirás es que el Sha ha dispuesto que pases tus últimas horas en mi compañía. Para que los encantos de mi charla alivien la intolerable opresión que produce la cercanía de la muerte. (169)

Si en cambio no te opones a que yo hable, lo haré tan bien como suelo hacerlo, y es posible que mis palabras coincidan con tu provecho, y es posible además que esas palabras te den placer. Así, al menos, ha sucedido con otros prisioneros. Escuchándome olvidarás que mañana será la mañana de tu muerte. Por un rato lo olvidarás. (170)