

## Los sonidos del silencio. Realismos de principios de siglo

Luz Rodríguez Carranza

Luz Rodríguez Carranza es profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Leiden. Entre otras obras, ha editado (con M. Nagle) el volumen *Reescrituras* (2004).

1. Refiero a la definición de Lukács del tipo realista como medio configurador de la realidad social: «aquellos rasgos permanentes que, como tendencias evolutivas objetivas de la sociedad, e incluso de la íntegra evolución de la humanidad, ejercen influencia a través de largos períodos» (1948, 154, mi traducción). Contreras (2005) distingue dos acepciones del tipo lukácsiano: la primera es la promedial sin altos ni bajos que Lukács atribuye al naturalismo en oposición a Balzac en *Significación actual del realismo crítico* y la segunda es la de la introducción a *Ensayos sobre el realismo*: en el tipo «confluyen y se funden todos los momentos determinantes [...] de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una extrema representación de los extremos» (en Contreras 2005).

2. Han reemplazado a «realismo mágico» –todavía muy presente en páginas europeas o norteamericanas– los siguientes: realismo crítico, realismo críptico, realismo sucio, desrealismo, rerealismo, realismo visionario, realismo desnudo, realismo exasperado, hiperrealismo, realismo de superficie, realismo atollondrado, realismo farsesco, realismo desquiciado (también realismo *desvaírado* en portugués), realismo mítico, realismo de fantasmas, realismo ingenuo, realismo virtual, realismo reflexivo, realismo férrico, realismo aireano, realismo salpicado de purpurina, realismo exacerbado, realismo cruel, realismo del silencio, realismo futurista, realismo posturbano, realismo liberal, realismo oscuro, realismo idiota, realismo traumático. Agregar las direcciones Internet alargaría demasiado la lista de referencias, pueden encontrarse fácilmente en Google introduciendo los dos términos.

3. Las décadas son –a pesar de Henríquez Ureña y de que la anacronía es la única ley de la cultura– las unidades favoritas de análisis de la historiografía literaria latinoamericana, los «tipos»

La novela ha muerto, afirmaba Alberto Moravia, popularizada, anexada y banalizada por el cine, la televisión, la prensa, la psicología y la sociología. Para Carlos Fuentes en cambio –quien cita a Moravia en 1969– «lo que ha muerto es sólo la forma burguesa de la novela, el realismo» (17). Basta un viaje rápido por la red para verificar, sin embargo, que la víctima goza de buena salud y que no está confinada en la cultura de masas o en las ciencias sociales: el modelo realista del siglo XIX –y particularmente la creación de tipos representativos de una época, sean éstos promediales o excepcionales<sup>1</sup>– constituye aún la principal preocupación de los escritores y críticos literarios del siglo XXI.<sup>2</sup> Lo que sí ha desaparecido, afirma Martín Kohan, son «la confianza y las certezas que el realismo garantiza» (34). En este ensayo me propongo destacar ciertas novelas contemporáneas en las cuales el realismo más estereotipado constituye el acceso a una experiencia que críticos como Beatriz Sarlo (Argentina) o Rafael Lemus (México), incluso después de los escepticismos ‘post’, no vacilan en calificar de ‘verdadera’ (Sarlo) o ‘auténtica’ (Lemus). Después de una rápida genealogía por décadas,<sup>3</sup> analizaré algunos aspectos de la discusión argentina y mexicana y algunos ejemplos para formular una hipótesis sobre el tema.

### ETIQUETAS

Los novelistas de la novela moderna o «nueva novela» latinoamericana coincidían con los grandes realistas del XIX construyendo fuertes personajes individuales en los que los tipos sociales fueran reconocibles: los tipos excepcionales de Lukács.<sup>4</sup> En lo que se refiere al poder de la literatura, sin embargo, eran mucho más ambiciosos: debían inventar la realidad, ya no sólo nacional, sino continental.<sup>5</sup> América Latina se probaba a sí misma con la Revolución cubana, y hacían falta nuevos mitos (Fuentes) que contribuyeran performativamente a su existencia. La «novela de la integración latinoamericana», como la llama Halperín Donghi, fue escrita con la convicción de que la historia «había entrado en una etapa resolutive» (en Viñas, 146): escribiendo de otra manera nuestro pasado, los escritores descubrían nuestro destino común.

En los años 80 se fisura la confianza en las posibilidades de modificar la realidad y los intelectuales se convirtieron en uno de los blancos específicos de la represión (Avellaneda, 143). Los novelistas del «boom» fueron atacados a su vez desde perspectivas críticas testimoniales y comprometidas políticamente (Viñas, Vidal):<sup>6</sup> la objeción principal fue que sus «tipos excepcionales» no representaban la mayoría de los aspectos de la realidad latinoamericana: las mujeres, los indígenas, los oprimidos en general. Se los acusó también de haber mantenido una perspectiva eurocéntrica y de haber creado mitos para el mercado, conservando la legibilidad de los *storytellers* y adaptando sus novelas a las exigencias de la cultura de masas (Franco). La literatura testimonial fue criticada a su vez

más útiles para comunicar rápidamente en un artículo breve. Las utilizo pues consciente de su convencionalidad, que no respeta necesariamente los mismos años: los sesenta empiezan con la Revolución cubana, los setenta con la masacre de Tlatelolco o con el asesinato de Allende, los ochenta con el fin de la dictadura militar argentina, los noventa con la caída del muro de Berlín o el menemismo, etc.

4. Las referencias a Balzac y a Flaubert son innumerables en entrevistas, artículos y ensayos de los escritores del 'boom'. También en las novelas: *Conversación en la Catedral* se abre con un epígrafe de Balzac: «Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier; vu que le roman est l'histoire privée des nations».

5. «Una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una nueva realidad» (Fuentes, 19).

6. Para una descripción detallada de los relatos críticos sobre el «boom» y el «postboom», ver Rodríguez Carranza 2004.

7. Nótese el uso del prefijo «ibero» como sinónimo de «español».

8. Cuando empecé a escribir, en los años ochenta, había un espacio muy rígido. Uno piensa que la libertad es el elemento obvio del arte, pero entonces no era así y descubrí que estabas entrando en un universo regido por reglas definidas y por tendencias que precedían a tu propia escritura. Y recuerdo mis primeros textos en los que me sorprendía a mí mismo escribiendo falso. Fue muy gracioso: yo escribía a la manera de..., a pesar de que nunca había bailado boleros, ni había estado en un colegio militar y no había sufrido las consecuencias de una dictadura. Pero, inconscientemente, había que pasar por ese espacio para que tu escritura fuera aceptada [...] Hoy cada cual escribe lo que quiere y todas las exploraciones y todos los caminos son válidos. (Bellatín, en Bellatín y Volpi 110).

por su ventriloquismo, la convicción de que reproducir la palabra del «otro» era reproducir la realidad. En los años 90 ya no quedó títere con cabeza: se denunciaron tanto los tipos derivados de las «nuevas novelas» del boom como los promediales que les daban voz a los oprimidos y del continente. El «narrador etnógrafo» postcolonial fue sentenciado a fines de la década por Hal Foster, por haber ignorado su propio presupuesto realista –que sitúa el tipo del *otro* en la realidad sólo porque está oprimido o es marginal– y por su fantasma primitivista (218). Fueron denostados también los críticos, escritores y editores que se propusieron recuperar lectores y «contar para entretener» (Avellaneda, 147). Hubo un hartazgo manifiesto respecto a todo aquello que había constituido una etiqueta de mercado o de clasificación etnográfica:

cansancio de que la gran literatura latinoamericana y el dudoso realismo mágico se hayan convertido, para nuestras letras, en magiquismo trágico; cansancio de los discursos patrioterros [...] cansancio de escribir mal para que se lea más, que no mejor; cansancio de lo engagé. (Palou en *Manifiesto del Crack*)

Tanto el prólogo de *McOndo*, la antología de cuentos publicada por la editorial Planeta en 1996 que decretaba el fin del «realismo mágico» y reivindicaba una cultura híbrida globalizada, como el manifiesto mexicano del 'Crack' que defendía la calidad literaria e insistía en deslindarse de los localismos, o la revista *Babel* de Buenos Aires (1989-1991), que se distinguía de los «escritores Planeta» con posiciones eruditas y vanguardistas, abogaron por la libertad de volver a la literatura universal y de liberarse de los estereotipos de la que fue y sigue siendo clasificada según un sistema (post)colonial. Lo que proponen los jóvenes de los 90 es una vuelta a la singularidad: como lo explica Ignacio Padilla, «nuevas maneras de abordar la realidad» que no son las mismas, necesariamente, para todos los firmantes. «El atractivo de estos grupos y de la generación en la que surgen es precisamente su diversidad» (*Manifiesto del Crack*).

En una entrevista se les pide a Mario Bellatín y a Jorge Volpi que comenten «en qué situación se encuentra la literatura en español, la literatura iberoamericana» (Bellatín y Volpi, 109).<sup>7</sup> Lo que los dos consideran inaceptables son las reglas que obligan a los escritores a adoptar estrategias comunes e identificables.<sup>8</sup> Volpi recuerda que, todavía en los 90, el nacionalismo «seguía enquistado dentro de la vida intelectual de América Latina y España» (110). Pero no se trata de defender las corrientes postmodernistas que, a la zaga de Jameson, atacaron toda noción de identidad denunciando su carácter discursivo. Bellatín sostiene una posición diferente:

En mis textos no existe, muchas veces, una *realidad reconocida* pero yo estoy ahí, y ahí está Latinoamérica también, porque están mis vivencias, está la mezcla que yo soy. No se puede escribir de otra manera. Si no fuéramos latinoamericanos y no hubiéramos vivido en México, en un momento histórico determinado, nuestra escritura sería diferente (111, el subrayado es mío).

Los deícticos de Bellatín –yo, ahí, en ese momento– afirman que el presente de las vivencias *está* en la escritura: lo interesante es averiguar cómo, ya que los mismos deícticos indican la desaparición del instante, su reemplazo por las palabras. Ahora bien, también hay nombres en el lenguaje –Bellatín, Latinoamérica, México– que, independientemente de toda circunstancia inmediata designan vivencias únicas, –«la mezcla que yo soy»– aunque tengan una molesta tendencia a convertirse en estereotipos. De lo que se trata, pues es de devolverles su fuerza indicial, su capacidad de designar la singulari-

dad: más que de una vuelta al realismo podría hablarse –y se ha hablado– de una vuelta a la vanguardia, ya que muchos procedimientos de los escritores actuales coinciden con los suyos. Uno es quitarle sentido a la *realidad reconocida*, los tipos: «exhibiéndolos» y «performándolos» (Laddaga) se los aísla de los referentes obligados, del contexto en que se usaron. Otro es el de repetirlos compulsivamente como en el arte Pop, el «realismo traumático» analizado por Foster (165), pantalla de lo real, la *tuché* de Lacan (90). En ambos casos, sin embargo, hay una distancia, aunque sea leve, que impide usarlos como antes. En las novelas que me interesan, en cambio, el uso es el mismo, el reconocido, el del cliché más banal, lo que justifica los apelativos de *verosimilitud* y de *realismo*: pero nombra otra vez.

#### EL AGUJERO EN EL SENTIDO

Las genealogías de la literatura argentina después de la dictadura militar (Avellaneda, 1997; Dalmaroni, 2004) insisten en la desaparición de todo pacto realista durante la década del 90. Si en los 80 la preocupación de muchos escritores había sido la de llenar el vacío discursivo sobre la historia de la dictadura y «podía proponerse una forma narrativa de justicia» (Sarlo 2006: 2), las denuncias de la C.O.N.A.D.E.P, los testimonios de familiares y los abundantes trabajos de los historiadores ocuparon ese espacio. En los 90 el vacío es otro: no sólo el que dejaron los desaparecidos, de los que Martín Caparrós decide no hablar, cuestionando la obscenidad de aquellos que «en los setenta y ochenta lavaron las manos de sus conciencias hablando, parlotando de ese inefable» (Caparrós, 1989), sino también el del exilio y el del fracaso de los textos autoritarios que ocuparon la historia. Así, dice Avellaneda, «la literatura teje incertidumbres para reaccionar contra la homogeneidad del sentido» (en Fabry y Logie, 9). Es la década del menemismo, del neoliberalismo feroz, del individualismo: muchos escritores jóvenes se sienten poco comprometidos con los problemas sociales y tampoco se consideran «los portavoces de una memoria dolida» (ibíd., 10). La crisis de la representación es doble, tanto estética como política.

En 1994, en ocasión de su segunda edición, Beatriz Sarlo destaca, sin embargo, una novela diferente: *Los Pichiciegos* de Fogwill, escrita durante la guerra de las Malvinas. Lo notable para Sarlo es el extrañamiento absoluto y al mismo tiempo, la cercanía brutal de una guerra de la que sólo se materializan los objetos necesarios para la supervivencia de un grupo unido por necesidad, no por identidad. Los valores han desaparecido, sólo cuentan los saberes que sirven en el presente. No hay historia, ni mensajes ideológicos: sólo la materialidad cotidiana de los cuerpos. La novela de Fogwill –afirma Sarlo– no quiere demostrar nada, pero «produce esta *verdad* sobre la guerra de las Malvinas» (1994, el subrayado es mío). Muchos años después Jarkowski retoma los términos de Sarlo: «el efecto de verosimilitud es tan intenso», declara «que distintos lectores entendieron *Los Pichiciegos* como relato realista»:

las grandes novelas –*Las palmeras salvajes*, *El Castillo*, *Los siete locos*– siempre nos parece que son realistas, no porque respondan a esa estricta categoría del arte sino porque, y más allá de toda evidencia en contrario las sentimos –pido disculpas– *verdaderas* (2007, subrayado del autor).

En 2002, María Teresa Gramuglio analiza a su vez una serie de obras sobre la dictadura que, si bien utilizan técnicas realistas, no se dejan clasificar en las dicotomías cono-

9. Gramuglio enumera: «*Villa* trabaja (de un modo riguroso pero no convencional, como se podrá suponer) con procedimientos propios de la representación realista: la articulación de la historia sobre el orden temporal-causal; las notaciones precisas de nombres, tiempos y lugares; la estabilidad del punto de vista narrativo; el despojamiento de los recursos retóricos que marcan el lenguaje poético. Elimina la ambigüedad, salvo aquella ineliminable que hace de cada destino humano, por inexorable que se lo presente, un enigma» (12). Esta opción de Guzmán es notable sobre todo porque *El Fiord*, su novela de los setenta, fue precisamente icono del experimentalismo.

cidas. Entre ellas la primera es *Los Pichiciegos*; siguen *Villa*, de Guzmán (1995) *Calle de las escuelas n. 13*, de Martín Prieto (1999), y *Dos veces junio*, de Martín Kohan, (2002). En ellas hay «procedimientos propios de la representación realista», afirma Gramuglio,<sup>9</sup> pero estos procedimientos construyen «un verosímil estricto para una historia inverosímil» (12): son discursos obsesivos con el orden y la clasificación, equivalentes a los dispositivos de control de la dictadura. Dalmaroni (2004) sostiene que fueron las confesiones del ex-capitán Adolfo Scilingo las que produjeron una ruptura en los relatos sobre la represión. A partir de 1995-96 los monstruos no son sólo los otros –los militares– sino también los civiles que consintieron o colaboraron. En las novelas hay «pulsiones realistas o literales que componen un verosímil contando enteramente el horror». Pero *Villa* es diferente, y Dalmaroni utiliza la misma palabra que Sarlo. En esa novela resuena «el momento de *verdad* de las declaraciones de Scilingo que el sentido común de la moral democrática no hubiese querido escuchar» (160-161).

Lo que más estremece en estos textos es, como lo destaca Gramuglio, su neutralidad discursiva: el «apego a la prolijidad de lo real» (2002:14). El horror que logra atravesar el control –la verdad de la que hablan Sarlo y Dalmaroni– llega, así, desnudo y sin anestesia: no está explicado ni representado, sólo nombrado, detalle por detalle, paso por paso, objeto por objeto. Cuando el narrador de *Dos veces junio* transcribe las discusiones sobre la edad a la que se puede torturar a un bebé lo hace con total frialdad, con precisión científico-médica: pero cuando la madre prisionera del niño en cuestión lo toca por debajo de la puerta de su celda, el terror lo inmoviliza. Hay allí un «agujero en el sentido» (Badiou en Kamenszain, 19) abierto por la voz que, por fin, le otorga realidad e individualidad a las víctimas, la madre que le da un nombre a su hijo. Lo no dicho que ahora es designado carga de horror, retrospectivamente, la narración desapegada, la proliferación de detalles, los cálculos y el aparente control de lo que sí se dice.

La utilización del término «realismo» para definir otras prácticas menos dramáticas, aparentemente lúdicas, gratuitas y alejadas de los costumbrismos, compromisos y testimonios (las de César Aira en Contreras 2002, 2005, 2006 y 2007), y la crítica de Miguel Dalmaroni a la publicación del volumen *El Imperio Realista*, coordinado por María Teresa Gramuglio (2002) estuvieron al origen de una discusión sobre el tema en Rosario en diciembre de 2005.<sup>10</sup> Martín Kohan (2005) afirma, parafraseando a Piglia, que «toda literatura puede ser leída como representación de la realidad, lo que no implica que sea realista» (28) en el sentido lukacsiano<sup>11</sup> y agrega: «si no excluye nada, la noción es inútil» (29). Admite sin embargo que hay en la literatura argentina contemporánea una «serie de variaciones sobre los tópicos del realismo» y una «cierta vuelta a la realidad» (34). La expresión refiere explícitamente a las posiciones de Contreras en *Las vueltas de César Aira* y en ensayos posteriores, quien había utilizado las ideas de «deseo de realidad» (2005:20) y de «realismo» para analizar la obra de Aira (21): «una forma *indiciaria* (registro, no reconstrucción, que deja huellas de una conexión con la realidad) y su relación con el presente a través de una forma testamentaria». (20, el subrayado es mío).

#### SUSTITUCIONES

Las genealogías mexicanas de los realismos del presente remontan a las novelas de la Onda (las de José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sáinz), término acu-

10. «Realismos», Jornadas de discusión, Rosario, 9 y 10 de diciembre de 2005, organizadas por Sandra Contreras y Analía Capdevila. La mayoría de las ponencias fueron publicadas en *Boletín/12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria en diciembre 2005, en la revista electrónica *El Interpretador*, en *Pensamiento de los Confines* 17 (Contreras 2005) y en *Orbis Tertius*, XI (12) (Contreras 2006).

11. Según Kohan: «la selección de lo relevante, articulación de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, la construcción de personajes típicos, la conexión narrativa de individuo y mundo, el predominio de lo dinámico sobre lo estático» (30).

ñado por Margo Glantz en 1971. La Onda fue, en los años 60, «un fenómeno social espontáneo [que] se introduce primero en el Distrito Federal y ciudades del norte (Tijuana, Monterrey) para infestar a continuación el resto del país» (Monsiváis 227). Fue, sobre todo, un lenguaje, el de los jóvenes «jipitecas», versión «azteca» de los hippies: «todo es deshilvanado e inmediato: estar en onda, alivianarse, darse un toque» (230). La situación de los jóvenes en México distaba mucho, sin embargo, de la de los de California o Londres: «México era lo suficientemente liberal para saber lo que ocurría en otras latitudes, pero lo suficientemente tradicional para impedir que algo semejante sucediera en el país», resume Juan Villoro.<sup>12</sup> El único logro conquistado después del festival de Avándaro fue el del lenguaje popular y joven de la ciudad de México que, como afirma Glantz, ingresa en la literatura *directamente* (1971) (el subrayado es mío). Juan Villoro sugiere que en América Latina la literatura de los sesenta fue un ejercicio de sustitución de la libertad escamoteada y distingue cuatro características en estas novelas: el punto de vista de un narrador adolescente, el uso del lenguaje coloquial, el de los recursos de los medios masivos de comunicación y, sobre todo, la ruptura con el nacionalismo cultural. Para Glantz fue la segunda –el lenguaje– la que logró la verdadera ruptura. Es un realismo que, a diferencia del tradicional, no implica certezas ni orden, sino precisamente la percepción angustiante y directa del caos de la ciudad de México. Para Victoria Borsó es «una discursividad que casi transforma el lenguaje en un diafragma» (71). Vale decir, en voz: lo libera de la referencialidad, de la obligación de significar. Es, también, la sustitución de la experiencia de la que habla Villoro: el hallazgo de lo indicial. En el lenguaje de las novelas y sobre todo en el ensayo de Monsiváis está la huella de la Onda, y aparece aún hoy, sustituyendo al deseo incumplido, cuando los managers y yuppies que fueron «onderos» de ayer –prefigurados proféticamente en el apartado final de «La naturaleza de la onda»– se «alivianan» usando el lenguaje o la marihuana como desafío a su propio presente.

En los años 90 el manifiesto del Crack apuesta por una literatura universal, la que se ocupa de «aquellos bastiones de la cultura que engloban los logros máximos de una sociedad».<sup>13</sup> La contracultura literaria es, en cambio, la del «realismo sucio» –bajos fondos, sordidez, miserabilismo, melodrama– que gana cada vez más lectores en México, publica innumerables revistas, fanzines y blogs<sup>14</sup> e incluye la «narcocultura» del norte o de la frontera, contra la que se pronunció violentamente Rafael Lemus en un controvertido artículo de *Letras Libres*.<sup>15</sup> El blanco de las «balas de salva» del crítico es el realismo «abrumador», «turístico», «ramplón», «estrecho». Lemus coincide con Kohan: la «estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas», ordena y tranquiliza una realidad que como el narco en este caso, es «el puto caos». Pero hay excepciones: las novelas de Guillermo Fadanelli –uno de los pocos contraculturales que logran la unanimidad– citadas frecuentemente como quintaesencia mexicana del realismo sucio, están lejos de tranquilizar a nadie. Lo que sucede, señala el mismo Lemus en su reseña de dos novelas del autor, es que lo sórdido no le inspira ninguna reacción: «acude a los escenarios clásicos del melodrama como quien asiste a un encuentro académico, embriagado por los bofetos». Roger Bartra afirma que hay en México a partir de los 90 un agotamiento de estructuras significantes (53): Fadanelli llena ese desierto referencial con estereotipos vacíos –los que lo rodean, los del realismo mexicano– pero sin ninguna emoción ni interpretación. Lo suyo es el aburrimiento, o dicho en palabras de Lemus, «la apatía».<sup>16</sup>

12. «En 1965 los conciertos de rock y los cafés cantantes quedaron prohibidos por decretos oficiales y se expulsó de la escuela a todo aquel que no usara el pelo como un cadete de la fuerza aérea norteamericana. Un poco después fue clausurada la revista *Piedra rodante* (equivalente mexicano de *Rolling Stone*) y se persiguió con el más denodado puritanismo a quienes "atentaron contra la salud y la moral". José Agustín fue encarcelado –sin juicio!– por un falso cargo de venta de marihuana y permaneció ocho meses en la prisión de Lecumberri» (Villoro, 31).

13. «Dedicarse en mayor o menor medida a explorar las actividades humanas ligadas al espíritu aquéllos bastiones de la cultura que engloban los logros máximos de una sociedad, su estado actual de progreso, y que por lo general tiene en sus representantes al propio mercado destinatario. La filosofía, la ciencia, la religión, el arte y la política son las temáticas implícitas o explícitas; y desde allí, las propuestas estéticas más ambiciosas activan e indagan la estructura profunda de la cultura: los ritos, los mitos, los juegos, los lenguajes y los polígonos de inteligibilidad» (Chávez Castañeda y Santajuliana, 41-42).

14. Entre ellos, sin ninguna jerarquización estética, pueden nombrarse *Golem*, *Nitro*, *Moho*, *Pellejo*, *A ≠ A*.

15. Ver, por ejemplo, en el mismo número de *Letras Libres*, la reacción de Eduardo Antonio Parra, escritor «nortño» de quien Lemus rescata los cuentos y demuele las novelas.

16. «Describe parajes miserables y nunca cede al mal gusto de la simpatía. Sus personajes raramente lloran y frecuentemente matan. No reivindicán nada, entre otras cosas porque nada puede ser reivindicado. Lejos de él descansa la obra de su admirado John Fante, atestada de pasiones y la de Raymond Carver, tensa y angustiante. La suya destaca, contrariamente, por el desierto afectivo y el vacío de significados» (Lemus, *La otra cara de la apatía*).

El escenario de las novelas del regiomontano David Toscana es también el desierto, pero no referencial, como el de Fadanelli, sino geográfico. Está poblado por los sueños de pequeños seres –freaks circenses, atrasados mentales, enamorados– que saben que no están a la altura de los relatos que cuentan pero que los necesitan para burlar la soledad y existir para los demás. El desencanto acecha, y la mayor frustración es tener que callarse. Las narraciones están compuestas por retazos románticos, patrióticos, históricos, infantiles, heroicos, cómicos, absurdos, sobre la amada imposible (*Estación Tula*, 1995), sobre la reconquista de Texas (*El Ejército iluminado*, 2006) sobre las vidas de los cirqueros nómadas que intentan dejar de serlo (*Santa María del Circo*, 1998). Barbarela, Hércules, Flexor, Balo, Mandrake, Narcisa y los otros recibieron nombres que referían a su excepcionalidad: *la* mujer barbuda, *el* hombre fuerte, *el* contorsionista, *el* hombre bala, *el* mago, *la* mujer bella. En las primeras páginas Natanael el enano, que acaba de llegar, se resiste tozudamente a ser bautizado Tomás Pulgar, aduciendo que «si no fuera por mi estatura, nadie se daría cuenta de que soy un enano» (6), a lo que Hércules responde, una vez calmada la hilaridad general, que «si no te faltara un ojo ni quién se diera cuenta de que eres tuerto» (ibíd.).

Al instalarse en un pueblo abandonado –al que bautizan Santa María del Circo– lo primero que hacen todos es cambiar de nombre, abandonar la excepcionalidad y volverse lo más comunes posible a pesar de la miseria más absoluta: tipos sociales «promediales». Así, por la simple magia de un sorteo, Natanael se libra de ser el único, el incomparable General Tomás Pulgar para ser respetable, «el cura» del pueblo; Barbarela es «el médico», Mandrake «el afilador», y Hércules, aunque no esté muy convencido al principio, encuentra en ser «la puta» el consuelo que todos anhelan: volverse necesario. El narrador dice lo que ellos dicen, nombra con ellos las ilusiones, pompas de jabón patéticas que funcionan brevemente mientras son compatibles con las ajenas. Puede pensarse que hay parodia, pero a mi juicio no es el caso: no hay distancia, sino la misma cercanía brutal que señala Sarlo en *Los Pichiciegos*. En primer lugar, porque el lenguaje escueto y humorístico es el de los personajes, no el del narrador: son ellos quienes se burlan y se ríen, rechazan los estereotipos o pelean por ellos. En segundo lugar porque lo que los nombres reemplazan es precisamente lo que no tienen –un lugar en el mundo– y porque les sirven cada vez menos como sustitutos de la falta, dejándolos librados a la realidad en donde nada –ni sus cuerpos– los identifica ya:

Natanael sintió compasión por esa inmensa masa de carnes, tan poderosa y tan desamparada. Tomó la mano del hombre fuerte, de la puta, de la morsa.

Ven conmigo.

Hércules se dejó conducir indiferente. [...]

Anda, putilla –ordenó el enano mientras cerraba el portón, mientras se cerraba ese gran hocico hambriento para tragárselos por siempre en su oscuridad de sepulcro–. Anda, putilla –repitió– vámonos al diablo. (287)

#### SILENCIOS

La novela argentina que más sutil y claramente trabaja con los estereotipos discursivos es, a mi juicio, *Rabia*, de Sergio Bizzio: la historia de amor con final tristísimo entre un obrero de la construcción, José María –aunque todos, incluso el narrador, lo llaman María– y una mucama, Rosa. La novela posee muchas de las características señaladas por

Sarlo en *Los Pichiciegos* o por Gramuglio en *Dos veces junio*: entre otras, se construye minuciosamente un verosímil estricto para una historia inverosímil. Los personajes se presentan, como en las novelas de la Onda y en las de Toscana, hablando: un diálogo de varias páginas y un flash back sobre el «flechazo» en el supermercado. Los encuentros en un hotelito tienen lugar sólo los sábados porque son pobres, y eso se explica con un cálculo minucioso de sus salarios respectivos y sus gastos mensuales. Después de asesinar a su capataz –aunque esa información llega más tarde– María se esconde durante meses sin ser descubierto en los pisos superiores de la mansión donde trabaja Rosa. El orden y la disciplina se vuelven obligatorios: mantiene su cuerpo ágil y fuerte haciendo gimnasia de manera obsesiva, sus expediciones para buscar comida, para bañarse y para organizar su rutina cotidiana están planificadas como las de Robinson,<sup>17</sup> y, como él, se siente libre y dueño de su nuevo mundo cuando consigue atarse a rituales: «En la aventura de bajar desde la mansarda hasta la cocina estaba en juego nada menos que la libertad, su libertad. Y para eso debía dominarse a sí mismo, más que a la casa» (59). Construye así «un mundo de actividades en miniatura» (145) y llega efectivamente a tener un control absoluto de todo lo que sucede, como un fantasma invisible.<sup>18</sup>

Lo más notable, sin embargo, es la función de los estereotipos en *Rabia*. Mientras en *Santa María del Circo* los personajes desean desesperadamente ser promediales, ser un engranaje y no tener que probar más su excepcionalidad, los de Bizzio son los tipos más banales, vulgares y mediatizados que puedan encontrarse en las novelas rosa, foto-novelas o telenovelas argentinas: más precisamente, las novelitas de circulación periódica que analiza Sarlo en *El imperio de los sentimientos*. Podría decirse incluso que son la quintaesencia de lo común y que responden a los clichés sociales y de la cultura de masas más simples, precisamente los que, según Moravia y Fuentes, han muerto para la literatura. María descubre sin embargo que las mujeres tienen comportamientos secretos sorprendentes. Rosa, la dulce mucama enamorada y fiel no puede vivir sin sexo, se masturba regularmente, inició sexualmente al nieta adolescente de los Blinder y tiene probablemente dos amantes; la señora Blinder, patrona llena de prejuicios, tiene también un amante, detesta la música clásica que escucha y reacciona solidaria al embarazo de Rosa cuando lo «normal» hubiera sido despedirla.

La narración, de manera convencional, lo sabe todo pero se restringe a un solo punto de vista, el de María y piensa con él. La técnica es el estilo indirecto libre, el mayor orgullo de la novela moderna, que sirvió para construir el tipo literario europeo más complejo y ambiguo, el de Madame Bovary, y en América Latina los de Artemio Cruz, Zavalita o el Patriarca. Aquí, sin embargo, sucede algo muy diferente. Los pensamientos de María no tienen nada de complejo ni de ambiguo –«intelectualmente estaba a años luz de un niño promedio, pero también de la sabiduría» (159)– se limita a registrar lo que percibe y sólo usa clichés para nombrar lo que siente. Así, si Umberto Eco definió el postmodernismo como la imposibilidad de decir «te amo» sin referir irónicamente a Bárbara Cartland, María sólo puede nombrar el amor con los clichés de Corín Tellado, repetidos hasta el anonimato en las telenovelas que miraba su madre: «Rosa acababa de entrar. María oyó su llanto y se abrazó a sí mismo como si la abrazara a ella. La llevaba en el corazón, así que de hecho la abrazó» (89). No hay ninguna ironía, no hay «como si» ni distancia, porque los clichés son iguales a sí mismos.

17. «Por un instante, se sintió como un náufrago, un Robinson Crusoe rescatando de entre los restos de su embarcación cualquier cosa que pudiera serle útil» (66). La justificación de las lecturas de María corresponde a la verosimilitud más estricta: de niño, «Se había anotado en la biblioteca de los Bomberos Voluntarios y retiraba una novela por semana, eligiendo las que tenían mejores ilustraciones de tapa o títulos prometedores. Y en general tenía suerte». (85). Eso sí, no entendía gran cosa de lo que leía, pero copiaba en un cuaderno –y aprendía– las frases que le gustaban.

18. Entre las lecturas de María puede haber estado *La invención de Morel*, cuyo título no es mencionado pero que está presente por metonimia: «Más que fantasma, en realidad, parecía una imagen de cine mudo proyectada hacia fuera de la pantalla» (53). María le cuenta a Rosa que reconoció a Adolfo Bioy Casares en Mar del Plata porque había visto su cara «en un montón de fotos» (142).

No puedo evitar de pensar que María también leyó *El hombre invisible* de Wells porque vive desnudo en la mansión aunque nada en la trama «realista» de *Rabia* lo justifique. También puede haber visto la película de James Whale de 1933, reiterada infinitamente en la televisión argentina, o alguna de sus innumerables adaptaciones, o la famosa serie de televisión de la BBC de 1984. Dos informaciones interesantes para la discusión sobre el realismo: a) en el Perú se hizo una adaptación para radio de la novela de Wells en *Mi Novela Favorita*, comentada por Mario Vargas Llosa, y b) el científico ruso Y. Perelman sostuvo al leerla que un hombre invisible debería ser ciego, pero que Wells era consciente del detalle y lo solucionó. Hay mucho para analizar sobre el papel de la mirada –y de la ceguera– en la casa de los Blinder.

Lo estereotipado no son, pues, los comportamientos sino, como en la novela de Toscana, el lenguaje de los personajes. Rosa dice «Ay» a cada rato llevándose la mano al corazón, jura «por sus hijos» aunque no los tiene (89); el conserje materializa su furor impotente con frases que incluyen todos los racismos, xenofobias y frustraciones argentinas de fin de siglo,<sup>19</sup> el señor Blinder repite «por algo será», el refrán favorito de los cómplices de la dictadura militar, etc. Los personajes tienen, sin embargo, muchas dificultades con el lenguaje, o dicho de otro modo, los clichés que conocen no les alcanzan. Rosa no consigue decir lo que quiere, o miente, «porque sus pensamientos se adelantaban a sus palabras» (12). El problema de María es mucho mayor, porque él encarna el estereotipo machista del laconismo:<sup>20</sup> «no recordaba haber mantenido ni la mitad de una conversación en toda su vida» (85). Ahora bien, esto no significa que se trate de un personaje plano sino del más inquietante de los desconocidos, aunque conozcamos todo lo que piensa y percibe. Las pocas palabras estereotipadas designan cajas de Pandora, constelaciones fugaces de sentimientos, angustias y decisiones. Tampoco hay mucha claridad en sus pensamientos y la fluidez del estilo indirecto libre es imprescindible para registrar sus decisiones, aunque el narrador dispone de muy poco material y no puede explicarlas. Abandona así la omnisciencia y deduce por síntomas físicos: «[María] sabía lo que iba a hacer, tenía una idea, y a juzgar por la rapidez con que se le secó la transpiración del cuerpo, era una idea brillante» (119). Esas «ideas» no verbales son de temer: el silencio de María funciona en la economía de la novela –también es el caso de las mentiras de Rosa– como una elipsis de su peligrosidad que sólo se comprende como tal más tarde. Sus compañeros lo perciben –«el clima quedó pesado»<sup>21</sup>– pero el capataz, tan sordo a la verdad como el conserje, lo ignora y sólo percibe la broma machista habitual en un cliché repetido desde la infancia, incluso entre amigos:

- Sí, te dije basurita. ¿Por qué, hay algún problema?
- No.
- ¿Qué, sos puto?
- Sí.
- Mirá vos.
- ¿Por qué, me la querés poner? (35)

María no es un niño, y el capataz no es su amigo. La contrapartida del estereotipo es el silencio, lo que no se puede decir ni pensar, porque no hay otras palabras para designarlo. Es sólo cuando el recuerdo aflora en la conciencia del personaje –pragmáticamente y sin ninguna emoción, como experiencia previa y modo de empleo para matar a Álvaro– que nos enteramos brutalmente, sin anestesia como en *Villa*, del asesinato del capataz.

## NOMBRES

Mi hipótesis puede resumirse en pocas palabras. Hay a mi juicio muchas afinidades entre las novelas de la Onda, la apatía de Fadanelli, los sueños no realizados de Toscana, las variaciones sobre el realismo que detecta la crítica argentina a partir de *Los Pichicigos* y los clichés de *Rabia*. Se trata, como dice Contreras, de narraciones indiciales. La experiencia es singular, aquello que es único aquí y ahora: sólo admite equivalencias una a una –como el mapa del imperio, de Borges, o la memoria de Funes– que ocupan su lugar, la *sustituyen* (Villoro), pero no la representan ni la explican: simplemente nombran el silencio. Los narradores informan sobre lo que los personajes hacen o dicen, dato por dato

19. - Que gallina negra judía hija de puta. Estos bolitas son todos iguales...

- Me parece que bolita no es. Los peruanos también son unos negros judíos hijos de puta enanos. Pero este es chileno. Si no es bolita, es chileno. Mejor: Ya lo voy a agarrar; ¡Le voy a hacer comer las Malvinas al chileno alto!

- Chileno.

- Capaz que peruano...

- negro judío hijo de puta!– dijo, y se persignó, besándose ruidosamente el pulgar. Ya que estaba, empezó a morderse la uña. (25-26).

20. Sus padres se disputaban las series de televisión, y si las palabras para nombrar el amor vienen de *Ella, la gata* o *El amor tiene cara de mujer*, los hombres que se callan son los de *El fugitivo* y *Combate* (154).

21. «El clima quedó pesado y eso se notaba en la actitud de los que habían seguido la escena de cerca, e incluso en los que acababan de llegar; entraban a la obra y ya sabían que algo andaba mal. Nadie decía nada; se movían despacio, mirando al suelo, parpadeando menos de lo habitual» (210); cuando Rosa va a buscar a María a la obra, después del asesinato que ella ignora, «Alguien le dijo que no estaba, que hacía varios días que no iba. Notó que el clima estaba espeso, pero no supo a qué atribuirlo» (43).



y detalle por detalle –el apego a la prolijidad de lo real de Gramuglio– y, como define Sarlo, la actitud es *etnográfica* (2006:2): pero nadie interpreta. En estas novelas no se trata en absoluto, por lo tanto, del paternalismo ideológico criticado por Foster (1996), porque no hay autoridad exterior. El narrador no entiende gran cosa, salvo, como los personajes, que no hay causas ni efectos garantizados y que la existencia es inexplicable. Usan así para nombrar lo que sucede palabras y relatos ajenos que les gustan, estereotipos que han perdido toda legitimidad referencial pero que siguen seduciendo.<sup>22</sup> No hay tampoco distancia: hay lugar para el humor ante el fracaso –reír para no llorar, otro cliché– pero no para la ironía ni para la parodia.

El conserje de *Rabia* registra su incompreensión y frustración frente a María con los estereotipos xenófobos y racistas que ha repetido toda su vida: *bolita, peruano, chileno, negro, judío, hijo de puta, enano* y hasta las Malvinas. Las palabras no van más allá, cumplen una función rítmica y catártica, le permiten olvidar lo sucedido y distraerse con otra cosa después de besarse el pulgar en signo de venganza: «ya que estaba empezó a morderse la uña» (26). También suenan indiferentes la «calata» de Avándaro en el ensayo de Monsiváis o los personajes de Fadanelli «que raramente lloran y frecuentemente matan»;<sup>23</sup> el diálogo entre María y el capataz es tan conocido y neutral que parece una broma. Las palabras han perdido todo pathos referencial, pero María es distinto del conserje aunque su lenguaje no lo sea.

Mis constataciones tienen así un correlato político que, aunque requiere más espacio y reflexión, quiero mencionar. Se trata de la función de los estereotipos –y de los nombres– en la cultura de principios del siglo XXI y su relación con la que tuvieron durante los nacional-populismos del XX. Para Laclau el mecanismo más eficaz del populismo son los «significantes vacíos» que permiten el borrado de las heterogeneidades gracias a un sistema de equivalencias, en el cual las reivindicaciones y los referentes de una de las identidades –la que logra la hegemonía– representan a los de todas las demás. Ahora bien, aunque Laclau admite que los particularismos no desaparecen en ningún momento, falta en su teoría precisamente lo que hay en estas novelas: el uso singular del lenguaje común. Ahí no hay hegemonía que valga, y las consecuencias son imprevisibles porque se lo apropia cualquiera para nombrar lo que siente: lo indecible, el silencio de su propia experiencia. Es, de ese modo, genérico y único: realista y real. ■

22. Sobre la dinámica de los señuelos véase Rodríguez Carranza 2007.

23. Los buenos clichés rítmicos y tradicionales seducen también a los mejores críticos: la frase es de Lemus, cf. nota 16.

## Referencias bibliográficas

- AVELLANEDA, Andrés, «Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta», en Bergero, Adriana y Fernando Reati (comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. 1997, págs. 141-184.
- BARTRA, Roger, *La sangre y la tinta*, México, Editorial Océano, 1999.
- BELLATÍN, Mario y Jorge VOLPI, «Diálogo de la Lengua», en *Quórum* 19, págs. 109-119. Consultado el 15-6-08 en: [http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/volpi\\_bellatin\\_quorum.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/volpi_bellatin_quorum.pdf).
- BIZZIO, Sergio, *Rabia*, Buenos Aires, Debolsillo, 2008.
- BORSÓ, Victoria, «El nuevo problema del realismo en la novela "postlatelolco"», en Kohut (ed.), págs. 66-82.
- CAPARRÓS, Martín, «Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril», *Babel*, 10, julio 1989, págs. 43-45.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso SANTAJULIANA, *La generación de los enterradores*, México, Nueva Imagen, 2000.
- CONTRERAS, Sandra, *Las vueltas de César Aira*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.
- «En torno al realismo», en *Pensamiento de los confines*, n. 17, diciembre de 2005, págs. 19-31.
- «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», *Orbis Tertius*, Año XI, n. 12, 2006, en: <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>.
- «Narrativa argentina del presente», en *Katantay, Revista crítica de literatura latinoamericana*. La Plata, Año III, n. 5, Septiembre 2007, págs. 6-9.
- DALMARONI, Miguel, «La palabra justa», *Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. — Melusina/RIL Editores. Santiago (Chile) 2004.
- FABRY, Genevieve e Ilse LOGIE, Presentación. En Fabry & Logie (dir.), págs. 7-14.
- FABRY, Genevieve e Ilse LOGIE (dir.), *La literatura argentina de los años 90*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2003.
- FOSTER, Hal, *The return of the Real*, Massachusetts Institute of Technology, 1996. Trad. francesa: *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*. (trad. Yves Cantraine, Frank Pierobon y Daniel Vander Gucht), Bruselas, La Lettre Volée, 2005.
- FRANCO, Jean, Memoria, narración y repetición. La narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas», en Viñas, David. (ed.), 1981, págs. 111-129.
- FUENTES, Carlos, *La Nueva Novela Hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (eds.) *McOndo*. Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1996.
- GLANTZ, Margo, *Onda y escritura en México*, México, Siglo XXI editores, 1971.
- GRAMUGLIO, María Teresa, «Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar», *Punto de vista* 74, diciembre 2002, págs. 9-14.
- KAMENSZAIN, Tamara, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Grupo editorial Norma, 2007.
- KOHAN, Martín, «Significación actual del realismo críptico», *Boletín* 12, 2005, págs. 24-35.
- KOHUT, Karl (ed.), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991.
- LACAN, Jacques, «L'inconscient et la répétition», en *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, «Points», 1973, págs. 25-75.
- LADDAGA, Reinaldo, *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2007.
- LACLAU, Ernesto, *La razón populista* (Trad. Soledad Laclau), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LEMUS, Rafael, «La otra cara de la apatía. (Sobre *Compraré un rifle* y *La otra cara de Rock Hudson*, de Guillermo Fadanelli)», en *Letras Libres*, octubre 2004. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9529>
- LEMUS, Rafael, «Autenticidad literaria (Sobre David Toscana, El último lector)», en *Letras Libres*, noviembre 2004. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9992>
- LEMUS, Rafael, «Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana», en *Letras Libres*, octubre de 2005. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10700>
- LUKÁCS, Georg, *Essays über realismus*, Berlín, Aufbau Verlag, 1948.
- MONSIVÁIS, Carlos, *La naturaleza de la Onda. En Amor Perdido*. México, Era, 1978, págs. 227-262.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Manifiesto del crack* (Volpi, Urroz, Padilla, Chávez, Palau). *Lateral*, Revista de Cultura, n. 70, octubre 2000. <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiesto-crack.htm>.
- RODRÍGUEZ Carranza, Luz, «Literary Periodicals of the 1960's. Proposals for re-reading», en Mario Valdés y Djelal Kadir (Eds.) *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History. Volume II: Institutional Modes and Cultural Modalities*. Oxford/New York, Oxford University Press, 2004, págs. 108-118.
- «Vidas sin Historias. Para una semiótica del autorretrato literario», *Crítica cultural*, 2 (1) 2007. En: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0201/01.htm>
- SARLO, Beatriz, «Fogwill. No olvidar la guerra. Sobre cine, literatura e historia», *Punto de Vista* 49, agosto 1994. También en: <http://www/literatura.org.Fogwill/fsobpich.html>.
- «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», *Punto de Vista* 86, 2006, págs. 1-6.
- *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*, Buenos Aires, Norma, 2004.
- TOSCANA, David, *Santa María del Circo*, México, D.F., Debolsillo, 2004.
- VIDAL, Hernán, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*, Buenos Aires, Hispamérica, 1976.
- VILLORO, Juan, «Indocumentados: La narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaportes», en *Aleph*, N. 1, Lovaina, 1986, págs. 9-36.
- VIÑAS, David. (ed.), *Más allá del boom: Literatura y mercado*, Mexico, Marcha editores, 1981, págs. 13-50.

Andy Grundberg es  
el autor de las fotografías  
de la página 22

Guillermo Kuitka,  
obra de una serie realizada  
en 1992

