

2.23. Algunas reflexiones acerca de la narrativa de escritores jóvenes

Leonardo Graná

USAL

Resumen:

El Bicentenario argentino, disparador de estas Jornadas de Literatura Argentina, acontece en un momento productivo para la narración nacional: la nueva generación de escritores que están ingresando en el campo editorial es aquella primera cuya socialización se produjo plenamente en democracia. Este dato genera una advertida fractura en los modos de construcción de los proyectos literarios. Por este motivo, esta ponencia sugerirá algunas aproximaciones y reflexiones acerca del nuevo corpus que se está desarrollando. Para ello, se revisarán algunas obras de dichos autores jóvenes: Félix Bruzzone, Romina Paula, Sonia Budassi, Matías Capelli, entre otros, sin el objetivo ni de agotar el campo editorial ni de hacer un análisis específico de los autores nombrados, sino de plantear un área de investigación.

Ponencia completa:

Algunas reflexiones acerca de la narrativa de escritores jóvenes

Leonardo Graná

USAL

Quiero comenzar con un registro personal. Nací en 1980 y creo que participo de una generación particular, nacida durante la última dictadura del país, pero cuya socialización secundaria fue plenamente democrática, al menos en sus formas expresas. Esta generación, que se despliega productivamente hoy día, es, como dice Leonor Arfuch, desdoblada: “éste parece ser el tiempo de los hijos” (2007: 166). Por “hijos”, entiende Arfuch principalmente la generación descendiente de aquella que fue protagonista directa del terrorismo de Estado; además, continúa Arfuch, “también otros hijos, sus contemporáneos, cuyas vidas transcurrieron en aparente normalidad pero cuyas preguntas irrumpen asimismo en el espacio dialógico con una marca inequívoca, generacional” (167). Podemos agregar que, en otro sentido, esta nueva generación es plenamente hija de la democracia (así, el editor del *blog Hablando del asunto*, comienza su reseña del poema *Equilibrio en las tablas* [2010], de Jonás Gómez [1977], con la siguiente introducción: “Mi generación, la de quienes nacimos con la democracia, se burla de los mayores que aún hoy sigue diciendo ‘primero inferior’ o de los abuelos que todavía hablan del dinero como australes”, el 3 de junio de 2010). Esta apertura de

experiencias fundantes y disímiles produce modos de recordar diversos, en donde el factor temporal no es menor. Por nombrar sólo un ejemplo mínimo: mi hermano mayor, nacido en 1975, tiene como primeros recuerdos hechos relacionados con el fin del gobierno militar y posee nítidas imágenes de las elecciones y el triunfo del Dr. Raúl Alfonsín. Por eso, tengo la intuición de que entre él y yo hay algún tipo de cisura que nos permite elaborar distintos modos de memoria y de experiencia¹.

Si la época actual está signada por una centralización de la memoria, tal como se presenta aquella en algunos modelos teóricos contemporáneos (por ejemplo, Huysen: 13 y sgtes.), parecería interesante poder diferenciar un doble estrato: por un lado, la memoria colectiva, que es la que se presenta como pathos y como hado, pero ambas características presentes de manera frágil y en parte involuntaria y en parte reconocida como valor estratégico de actores como el Estado; por otra parte, la memoria individual, que no sólo ni principalmente se sostiene a partir de una inflación según modos vicarios del recordar (que algunos teóricos llaman “posmemoria” [Sarlo, 2005: 125 y sgtes.]), sino que se solventa a partir del transcurso mismo del tiempo, hecho este también reivindicado en la memoria colectiva tanto como posibilidad de iteración ritual como en el sentido de distanciamiento y manifestación de las mediaciones que posibilitan la enunciación de lo que conformará la memoria colectiva.

En diciembre de 2006, en uno de los últimos números de *Punto de Vista*, Beatriz Sarlo describía el panorama actual de la novela nacional mediante la inadecuación de preguntarse quién habría de escribir el *Facundo*, pregunta pertinente veinticinco años atrás. Una de las causas era, según esta crítica, el entramado textual existente hoy día que constituye un saber acerca del pasado que había sido administrado, a comienzos de los ochenta, por la literatura. Esta “academización” y especialización no privó a la sociedad de los relatos de la memoria, sino que más bien los ofreció con un mayor radio de amplitud. Actualmente, no es necesario demostrar que los debates sobre la memoria están más que establecidos en las agendas académica, política y cívica: ya sea la continuación de los procesos judiciales a los responsables del terrorismo de Estado; ya sean los debates sobre la publicidad de la memoria mediante la planificación de museos y monumentos; ya sea el conflicto relacionado con la compra de la empresa Papel Prensa, debate que no deja de tener facetas epistemológicas y éticas, facetas que también están presentes en los procesos judiciales contra empresas editoriales por los llamados “operativos de desinformación”, o ya sea por la masificación narrativa

presente en telenovelas como *Montecristo* (2006) o la serie de unitarios *Lo que el tiempo nos dejó* (2010).

Por todo lo dicho, la literatura contemporánea se encuentra desplazada y “el presente es el tiempo [...] que se está escribiendo hoy” (Sarlo, 2006: 2). Dentro del panorama actual, otra causa es el constante ingreso dentro del campo cultural de nuevas capas de artistas que, a grandes rasgos pero inevitablemente, participan del ritmo de las generaciones. En este contexto, se percibe la tensión que recorre el amplio concepto de posmemoria y la simple memoria individual. Ese “hoy” del que Sarlo habla es la presión ejercida dentro de los vectores de fuerza recién enunciados. En 2003, el filme *Los rubios*, de Albertina Carri, presentó con maestría la ambigüedad entre los textos que escriben en pasado y los que escriben en presente, de tal manera que los debates instalaron la pregunta sobre el qué y el cómo recordar. La aparición de la obra de Félix Bruzzone (*76* [2007], *Los topos* [2007], *Barrefondo* [2010]) puede constituir el límite máximo que hasta ahora la literatura nacional ha alcanzado en la tensión entre la pérdida a recuperar de la posible posmemoria y la falta a comprender de los modos actuales en que la memoria individual se presenta (para los conceptos de “falta” y “pérdida”, ver LaCapra: 65 y sgtes.)². Bruzzone establece en su libro de cuentos *76* y en la novela *Los topos* la figura del hijo de desaparecidos que participa en el despliegue de la búsqueda de información, por un lado, y de la construcción de una vida a partir de la imposibilidad de la memoria, a partir justamente de dicha imposibilidad. La obra de Bruzzone vale por este despliegue proyectivo que le permite actualizar su escritura en ambos territorios: el de la existencia de la necesidad de recordar, de comprender, de saber, y el de una inevitabilidad de la existencia: sus personajes se desarrollan en familias reorganizadas en torno de la desaparición y del vacío nunca vuelto a ser completado; se desenvuelven en narraciones que, como en *Los topos*, pronto adquieren una autonomía relativa pero sostenible; viven dentro de la ficción con una alternancia similar a con la que Carri construye su documental, donde los relatos testimoniales no impiden la proyección hacia una plenitud incompleta propia del presente. En *Los rubios*, el puente entre la representación personal, atravesada por el devenir de una vida, y la inclusión de una memoria vicaria se da mediante la fusión de narración y juego, gracias al uso de los juguetes *Playmobil*: secuencias en las que la articulación narrativa se da por sí sola (sin la intervención de una mano potencialmente infantil que mueva los muñecos), lo que permite evitar la mediación obvia de la imaginación de quien juega, es decir, de Carri. Aquí, la recreación de la pérdida (las tardes de sol en la pileta, las

rondas, incluso el secuestro de los padres) tanto como la recreación de la propia memoria (la infancia misma, el juego, los anclajes materiales que hacen del recuerdo una narración transmisible) producen la deriva hacia un discurso del presente que permite nuevos modos de plantear la problemática de la memoria de las nuevas generaciones.

En el cuento “Frío en Alaska” (2008), de Matías Capelli, nacido en 1982, se lee: “Si la literatura de acá al menos fuera un hospicio, pero es un geriátrico al que los jóvenes van de visita con regalos” (80). Esta oposición entre literatura del pasado y la que parte de la nueva generación desea y construye (la literatura como hospicio) se manifiesta en ciertas lecturas de narradores actuales. El hospicio no sólo presume la idea de orfandad, sino también la de pobreza y la de peregrinaje. De alguna manera, se encuentra en algunos narradores una consciencia de que la falta del propio pasado produce un vacío: en *En la pausa* (2009), de Diego Meret, el narrador sintetiza la adolescencia vivida durante los noventa: “[Mis amigos y yo] teníamos la sensación, y no sólo la sensación, de que la fiesta se estaba dando en otro lado, muy lejos de nosotros”; también: “[...] el único lugar posible era la calle... y en la calle no pasaba nada... sin embargo parecía que todo podía pasar. Estábamos como vaciados” (12). Y, de alguna manera, se busca llenar dicho vacío. Para unir ambos argumentos recién expuestos, planteamos un poco tentativamente, otro poco elípticamente y otro poco metafóricamente, que la nueva generación de escritores argentinos se consagra a partir de la imagen de una narración con muñecos *Playmobil*: una pura forma que busca la plenitud significativa a pesar del acecho constante de residir en “el país de los juguetes” (dicha referencia a Giorgio Agamben se debe al uso que de ella hace Martín Kohan en su crítica a *Los rubios*, de *Punto de Vista* n° 78, de abril de 2004, aunque se difiere de sus conclusiones relacionadas con la película). Esta pura forma complejiza el presente mediante la incorporación de significantes del pasado que clausuran el rito de iniciación, el pasaje de, según Agamben, los fantasmas a muertos y los niños a hombres vivos (126). Para dar los ejemplos más palpables y descontextualizados y, por esto mismo, tal vez débiles, aunque creo que pertinentes: encontramos una gran diversidad de referencias al universo del mundo infantil: en el poema “s.p.a.”, del artista platense Antolín, nacido en 1983, se lee: “creo que hay diferentes clases de perdedores / por ej. perder en el mundo 1 del Mario Bros no es lo mismo que perder en el 4. / a veces uno simplemente no quiere pasar del nivel 1 porque tiene miedo” (en quierodestruiralgohermoso.blogspot.com). En una entrevista a Félix Bruzzone, del

número 150 de *Los Inrockuptibles* (septiembre de 2010), encontramos la siguiente reflexión: “Hay dos tipos de escritores: el jugador de Tetris, que acomoda la pieza de acuerdo a cómo viene, y el de Pac Man, que es mucho más eficiente... Yo juego al Tetris” (35). Finalmente, en *En la pausa*, de Diego Meret (1977), se describe la adolescencia en la década menemista con las siguientes palabras: “[...] hubo muchos que no pudieron *correrse* y aún hoy siguen rebotando, como *packmans* [sic], contra las paredes de esa pista noventosa” (12, cursivas del autor).

El peligro de permanecer en “el país de los juguetes”, si bien crece con el aumento de la falta en la memoria y el decrecimiento de la pérdida, también es un rasgo positivo dentro de las conclusiones del análisis cultural a dichas producciones artísticas. A pesar de esto, en el plano de la crítica se deberá exigir una conclusión acerca del valor de cada proyecto literario (así, se podría afirmar que *En la pausa*, de Diego Meret, es un texto que hace un buen uso de dicho espíritu, mientras que *Las teorías salvajes* (2008), de Pola Oloixarac (1977), adolece de una hipertrofia lúdica y vacía).

Por supuesto, el ingreso de planos y memorias no es exclusivo de esta generación. Para comprobarlo, no habría más que enumerar la tradición de lo que Leonor Arfuch denomina el espacio biográfico, en el que la memoria es un rasgo central. Sólo para nombrar injustamente a algunos autores contemporáneos, podemos recordar la “Autobiografía podrida” (2004), de Alejandro Rubio; *Varia imaginación* (2003), de Sylvia Molloy, o algunos textos de César Aira, como *El tilo* (2003). Sin embargo, no delimitamos nuestro estudio a partir de estos conceptos: espacio biográfico (Arfuch), espacio autobiográfico (Catelli), giro autobiográfico (Giordano), autoficción, etc., ya que cada uno de ellos genera un corpus cuyos límites no son los de nuestro corpus potencial. Los textos en los que estoy pensando poseen un anclaje expreso en la memoria y parte de su proyecto es no sólo la recuperación de los recuerdos sino, además, la configuración de un puente entre ese pasado desempolvado y el presente de la narración y, además, entre el lector y la escritura: es probable que el giro que se despliega sea el de la empatía imposible de ser individualizada. Así, esta ruptura de un “yo” buscado pero imposible distribuye una “nube de etiquetas” (para usar un concepto propio de la era de Internet) que el lector (un “tú” que, asimismo, percibe el peligro de imposibilidad que lo acecha deícticamente) usa y organiza a gusto. A partir de esto, encontramos lo que Daniel Link llamó lúcidamente la “voracidad por lo concreto” (“La imaginación intimista”, en linkillo.blogspot.com): un deseo imparable de reconocer y reconocerse en los retazos que se encuentran en las instancias de la memoria. Yo diría

que esta literatura no sólo posee esta voracidad, sino que se produce a partir de la ansiedad consecuente.

Es claro que este grupo de escritores jóvenes participa del giro subjetivo del último medio siglo (Sarlo, 2005: 17 y sgtes.); sin embargo, la recuperación discursiva de la subjetividad no es homogénea en los géneros discursivos ficcionales y no ficcionales, por más compleja que pueda ser esta división. El valor del testimonio corrió los límites y penetró en el terreno de la literatura: de ahí, por ejemplo, la discusión explícitamente polémica sobre el giro autobiográfico (cuya resolución más feliz es, tal vez, la que propone Daniel Link: considerarla no desde el concepto de autobiografía sino desde el de “imaginación intimista”) y, como segundo ejemplo, la novela de 2007 de Alan Pauls, *Historia del llanto. Un testimonio*, con toda la ironía, la tergiversación y la subversión que el subtítulo introduce en el mecanismo del texto. Por el contrario, en las obras que considero para este ensayo el valor fundamental es la imposibilidad de atribuirle dichos modos de lectura: la distancia máxima entre textos de la intimidad y, para el caso, *Historia del llanto*, puede encontrarse en la permisividad del uso de lo testimonial. Las marcas que parecen legitimar la memoria de una generación socializada en “la pista noventosa” (Meret: *ib.*) se dan más acá del umbral impuesto por la falla que demostró Albertina Carri. Creo que el más claro ejemplo que tengo a mano es el de “Frío en Alaska”, de Matías Capelli, en el que se narra el encuentro de dos jóvenes que habían sido pareja:

Como sea, luego hablarían de lo ajenos que se habían sentido, los dos, un rato antes en el cementerio, al volver a encontrarse con sus compañeros del secundario, con quienes ahora apenas tenían en común una porción del pasado que parecía de otra vida, y un primer muerto (78).

El sustento del pasado se posibilita cuando la generación es violentada por una pérdida: la muerte de un compañero del secundario; este núcleo narrativo es el disparador de la novela *Agosto* (2009), de Romina Paula (1979): una joven del interior que estudia en Buenos Aires es invitada a regresar a su pueblo para cumplir con la esparsión de las cenizas de su antigua amiga del alma. Este esquema remite laxamente a *El común olvido* (2002), de Sylvia Molloy, aunque aquí se trata de las cenizas de la madre del narrador, es decir, de las generaciones anteriores. Es lo que irónicamente decía César Aira para criticar la literatura supuestamente autobiográfica, aunque él se refería a los escritores jóvenes, pero que bien puede hacerse extensivo: “Hice una especie de estudio: recurren a tres conflictos estereotipados básicos. Son: murió mi viejo, me dejó mi novia

o me salió un grano” (en ladiaria.com/articulo/2010/5/lo-cortes-y-lo-ironico; ver también oficinadeletras.com.ar/2010/08/escrituras-del-yo).

Esta conflictividad mínima se conjuga con un estado de época. Según Andreas Huyssen, la memoria se ha hipertrofiado en parte debido a la aceleración tecnológica de las últimas décadas (34). Esta rapidez lleva a la ansiedad de anclarse en el pasado, a pesar de que el mismo ritmo actual de cambio no permite que el pasado sea algo estable. Encontramos en los textos que trabajamos esta imposibilidad de aplacar ni la ansiedad ni el pasado, puesto que el espacio desplegado en la narración es, como dijimos, un puente entre ambos tiempos incommunicables e inseparables: el presente se explica por el pasado y viceversa. En el cuento “Fuera de temporada” (2008), de Sonia Budassi (1978), tres amigas repiten un rito particular: durante cada verano que pasan juntas toman una foto grupal y hacen una copia para que esta sea la imagen que las caracterice por el resto del año; luego del verano siguiente, una nueva foto reemplaza la anterior (151). Este ciclo es donde el pasado inmediato define el presente y la sucesiva variación de rostros, peinados, paisajes y recuerdos permite dar sentido al espacio cotidiano. Hay una anécdota en *¿Vos me querés a mí?* (2007), primera novela de Romina Paula, que muestra el mismo rito, aunque por el hecho de ser realizado por otra generación cambia de sentido. En el capítulo “Como morirte en un aeropuerto”, una joven le comenta a su amiga que “todos los años [mi abuelo Werner] quería cambiar todos los muebles de la casa, y las vajillas y las cacerolas; no quería que quedara nada viejo en la casa y tiraba todo y compraba todo nuevo” (74); es sugestivo que esta anécdota anclada en el pasado esté inserta en un capítulo cuyo núcleo es la visita que los nietos hacen a sus abuelos en los geriátricos y en los hospitales. Por un lado, se dice que los abuelos de las dos jóvenes “vivieron todo [...], todo el siglo” (73) y que les tocó vivir “[t]oda la modernidad” (74). Como se ve, el abuelo Werner vivía el presente con una proyección al futuro, basado en los objetos de uso, mientras que las amigas del texto de Budassi vivían en un espacio híbrido entre presente y pasado, cuyo fundamento no es el mundo material sino el campo de las imágenes, es decir, el de los recuerdos. Debido a esto, la narradora llama a las fotos “el *ícono* de la amistad” (ib.; subrayado nuestro).

Quiero finalizar estas reflexiones con una última imagen, que tomo del cuento, también de Sonia Budassi, “La verdad del *Lena*”. En este, el narrador le confiesa imaginariamente a su hija acerca de su historia familiar. El texto se cierra así:

La nostalgia es un espectro con armas de guerrero pero se mezcla y se gasta como ahora, que ya no me escuchás: dibujar es para vos lo más importante, [...], sobre la tierra creás un pajarito y con el mismo palito de chañar le das forma, según decís, a la mamá y al papá, dos monigotes simpáticos que con el tiempo vas a olvidar y que, quizá, yo también olvide (105).

Así, hemos estado girando en torno al péndulo que va desde la experiencia nimia (ya sea dibujar sobre la tierra, o los dibujos animados en la televisión, o las golosinas que uno comía, o los videojuegos que existían, o las canciones y las películas de nuestra adolescencia) hasta el olvido y la ansiedad por comprender el presente a partir de las rutas y mapas de la memoria, este péndulo que obliga a concentrarse en la imaginación intimista para crear un exterior común, un campo de lectura que permita tanto una identidad como una biografía generacionales que se reconocen en las huellas, pero también en los síntomas.

Notas

1. Al mismo tiempo, mi generación obtuvo la mayoría de edad circa el año 2001 (yo la obtuve precisamente ese año; llegado a su fin, yo ya había participado de la elección presidencial de 1999, de la de Jefe de Gobierno de 2000 y de las promisorias elecciones legislativas de octubre de 2001). Hoy leo en el diario del domingo que los jóvenes que mantienen tomados un par de docenas de colegios en la Ciudad de Buenos Aires se reconocen como “hijos del 2001”. Son un nuevo actor colectivo.
2. Ejemplo claro de pérdida: en la entrevista (del número de septiembre de 2010 de la revista *Mu*) a Alejandrina Barry Mata, cuya imagen infantil y huérfana fue usada en 1977 en un mecanismo periodística distorsivo, se le pregunta “¿Qué te acordás de aquel día?” y también “¿Y de tu vida antes de aquel día?”, a lo que responde dos veces: “Nada”.

Bibliografía citada:

- Agamben, Giorgio (2004). “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, págs. 95-128
- Arfuch, Leonor (2007). “Memoria y autobiografía”, en *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires, FCE, págs. 161-175
- Budassi, Sonia (2008). *Los domingos son para dormir*. Buenos Aires, Entropía
- Capelli, Matías (2008). *Frío en Alaska*. Buenos Aires, Eterna Cadencia

- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva
- Huyssen, Andreas (2002). “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires, FCE, págs. 13-39
- Kohan, Martín (2004). “La apariencia celebrada”, en *Punto de Vista* n° 78, año XXVII, abril, Buenos Aires, Siglo XXI, págs. 24-30
- LaCapra, Domick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires, Nueva Visión
- Meret, Diego (2009). *En la pausa*. Buenos Aires, Mansalva
- Paula, Romina (2007). *¿Vos me querés a mí?* Buenos Aires, Entropía
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI
- ----- (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”, en *Punto de Vista* n° 86, año XXIX, diciembre, Buenos Aires, Siglo XXI, págs. 1-6