

Los textos fagocitados por *El año del desierto*, de Pedro Mairal

María Laura Pérez Gras
USAL- CONICET- UBA

Resumen: La novela *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal, se apropia de la literatura argentina desde el momento de su escritura hacia sus orígenes coloniales para revisar, subvertir, releer y cuestionar la historia literaria argentina, fagocitar sus obras canónicas, regurgitar sus lecturas, saboreadas, asentadas y repetidas a lo largo de los años, y devolver una nueva forma de contar la propia identidad, en crisis a partir de los acontecimientos del 2001. Espacio, tiempo, personaje, tema, todo aparece deconstruido a partir de la idea central de la novela: la intemperie arrasa con la civilización, y en esa “involución” los cimientos de la vida argentina se derrumban. Entonces, cabe preguntarse: ¿qué queda cuando ha caído la última pared de una cultura?, ¿dónde se resguarda la identidad en el abismo de la crisis?

Palabras clave: intertextualidad; deconstrucción; narrativa; siglo XXI; intemperie.

Abstract: *The novel El año del desierto (2005), by Pedro Mairal, resignifies Argentine Literature from the present of its production to its colonial beginnings in order to review, subvert, reread and question Argentine literary history, transform canonical pieces of work, and its readings, set and repeated throughout the years, and generate a new form of telling about one's identity, in crisis since the significant happenings of 2001. Space, time, characters, theme, everything gets deconstructed due to the main idea of the novel: the outdoor takes civilization over, and in that “involution” the groundings of Argentinian life collapse. Hence, we ask: what remains after the last wall of a culture has fallen down? Where does identity find shelter at the abyss of a crisis?*

Keywords: *intertextuality, deconstruction, narrative, 21st century, outdoor.*

Existe un corpus, cada vez más estudiado por la academia y releído por la crítica, de novelas distópicas, apocalípticas o posapocalípticas, publicadas todas tras el regreso de la democracia en la Argentina. Algunos ejemplares de renombre son *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, *El testamento de O'Jaral* (1995), de Marcelo Cohen, *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal y *Promesas naturales* (2006), de Oliverio Coelho.

Las primeras dos pertenecen a quienes, nacidos alrededor de los años 50, sufrieron el golpe militar de 1976 y pudieron volver a su país tras el exilio y denunciar la opresión sufrida

a través de la ficción. En su libro *Postales del Porvenir* (2006), Fernando Reati reunió un corpus más extenso, incluyendo algunos autores nacidos antes de los años 50 que publicaron parte de su obra a partir de los 80, y lo denominó “literatura de anticipación en cualquiera de sus variantes (ciencia-ficción especulativa, política-ficción, antiutopía, distopía)” (p.13). por tematizar preocupaciones acerca de un futuro relativamente cercano derivadas de crisis actuales o pasadas, en general en torno a la represión de las dictaduras militares, los exilios, las desapariciones, el capitalismo tardío y la globalización en ciernes, en un país periférico.

Asimismo, las dos últimas novelas de las cuatro antes mencionadas pertenecen a escritores nacidos durante la década del 70, quienes no tienen memoria propia de la dictadura militar pero sufrieron sus consecuencias sociales y políticas, cuyas voces adquirieron peso propio tras la crisis del 2001. Elsa Drucaroff se dedicó al estudio de esta nueva narrativa argentina y comprendió que después de haber conocido su pasado reciente por medio de historias que les habían contado y tener la sensación de haber llegado tarde para poder decir algo al respecto, el conflicto social y político que tuvo lugar en Buenos Aires y muchas otras ciudades del país entre el 19 y el 20 de diciembre de 2001 provocó que, por primera vez, esta generación de escritores de la postdictadura fuera testigo de un acontecimiento significativo. No obstante, el conflicto resultó ser que las utopías ya habían muerto antes de que ellos comenzaran a escribir y, por lo tanto, la mayoría de sus producciones se refieren a una imposibilidad de futuro, que se manifiesta en la forma de un derrumbe social, de un apocalipsis, o de un tiempo no muy lejano en el que la “intemperie” llega a ser la alegoría de la destrucción de la vida tal como la conocemos, porque permite que la barbarie gane terreno sobre la civilización e invierta el paso del progreso en una “historia de retroceso, disolución y desastre”. Por este motivo, la crítica y ensayista denomina a este corpus “narrativas de la intemperie” (2006).

Más allá de las diferencias generacionales de estos autores, todas sus novelas reflejan de manera directa o indirecta la transformación sufrida por la sociedad argentina, patente en la cultura y el imaginario, a partir del terrorismo de Estado y la inserción en el modelo neoliberal de globalización.

Parece evidente que las novelas que Reati denominó “de anticipación” allanaron el camino de las que Drucaroff llama “de la intemperie”. Sin embargo, a diferencia de los miembros de las dos generaciones que los antecedieron, la mayoría de los escritores nacidos en los 70 decidieron evitar el exilio y quedarse en el país, en medio del éxodo más grande y la mayor fuga de cerebros que la sociedad argentina sufrió desde la dictadura. En cierta manera, tuvieron la posibilidad de la opción porque irse o quedarse no era una situación de vida o muerte objetivamente hablando, como sí lo había sido en la época en que los jóvenes “desaparecían” sin dejar rastros. A partir del 2001, irse era una cuestión de supervivencia en un sentido más subjetivo: un intento de alcanzar la posibilidad de construir un porvenir mejor; elegir quedarse, en cambio, fue un verdadero acto de resistencia identitaria, pero también significó anclarse en el desamparo de una sociedad sin futuro. Y eso es justamente lo que refleja gran parte de la narrativa que desde entonces se publica¹.

La ciudad es, en estas novelas, el espacio central desde el cual se construye el tejido de la narración; pero, en muchas de ellas, el desierto —espacio tan connotativo en nuestra historia nacional— avanza sobre lo urbano y adquiere dimensiones monstruosas, hasta invertir la ya clásica dicotomía “civilización y barbarie”.

¹ El escritor Pedro Mairal lo explica en una entrevista: “... en el 2001 se cayó todo pero el 2002 fue lo complicado— me ofrecieron ir a Barcelona y, en una de esas noches en que no podés dormir y tenés todos los miedos al alcance de la mano, me pareció que si iba me iba a morir. No físicamente: la persona que yo era se iba a morir. Tenía que adaptarme a otra ciudad, con un hijo acá. Sentía que Buenos Aires iba a dejar de existir para mí. Es como una idea primitiva. Infantil, tal vez. Yo tengo una relación visceral con la ciudad. Se ve que ahí ya había una pequeña semilla de la idea de una ciudad que desaparece” (Zunini, 2005).

Desaparece la ciudad familiar, último reducto de la identidad en un mundo que se figura fuera de control, y con ella muere la última posibilidad de sentirse alguien y de ser parte de un espacio comunitario. [...] Esta] imaginación de lo urbano visualiza la ciudad como el sitio de lo caótico, lo mutante, lo salvaje y lo peligroso, en suma, como el sitio de una distopía que contradice todo optimismo sobre el rumbo de la historia nacional (Reati, 2006, p. 135).

En particular, la novela *El año del desierto*, de Pedro Mairal, agrega algunos elementos narratológicos de nuestro interés al grupo de características de la nueva vanguardia ya detallado: construye la trama a partir del recurso cinematográfico del *rewind* y con él hace andar el tiempo cronológico de la narración a la vez que desanda el tiempo de nuestra Historia nacional; revierte la transformación de los espacios porque parte de lo urbano, pero pronto la intemperie destruye lo que toca, avanza hacia la periferia, y se magnifica en el desierto, hasta que su protagonista vuelve finalmente a la ciudad para huir por el puerto, tras ver borrarse la nación entera del mapa, y así cruzar el océano en busca de un refugio para su identidad en las tierras de sus antepasados, en un viaje invertido respecto del que hicieron los inmigrantes que poblaron nuestro territorio; además, la novela recorre la literatura argentina, desde el presente de la novela, en los comienzos del siglo XXI, hacia los orígenes coloniales para revisar, subvertir, releer y cuestionar la historia literaria nacional, fagocitar sus obras canónicas, regurgitar sus lecturas, saboreadas, asentadas y repetidas a lo largo de los años, y devolver una nueva forma de contar la propia identidad, en crisis, a partir de los acontecimientos desestabilizantes del 2001.

La apropiación y deconstrucción de la literatura argentina conforma un segundo nivel de lectura en la novela de Mairal, paralelo a la trama central, que puede pasar inadvertido para el lector común, pero presenta una carga semántica muy espesa y rica para el crítico o el investigador. Cada referencia a un texto de nuestra literatura remite a tiempos, espacios,

personajes, temas y argumentos otros, es decir, multiplica refractariamente las posibilidades interpretativas del texto².

La acción de la novela se inicia en la torre de oficinas Garay, ubicada en el microcentro porteño, donde María, la protagonista, trabaja para la empresa Suárez & Baitos. A través de estos datos, no solamente se alude a los acontecimientos históricos de la primera y segunda fundación de Buenos Aires, sino a las crónicas, como la de Ulrico Schmidl, *Viaje al Río de la Plata* —publicada en Frankfurt en 1567—, así como también a las recreaciones literarias posteriores de esos hechos, como el cuento “El hambre” de Mujica Láinez —que inaugura su volumen de relatos *Misteriosa Buenos Aires* (1950)—, en el que se recupera el episodio de antropofagia entre hombres blancos narrado en la crónica, especialmente entre Baitos y su hermano, relato de origen, mito fundacional de nuestra literatura, que hace visible la primera marca de las contradicciones profundas que encierra la historiografía argentina.

Esa misma torre será el último edificio que quede en pie al final de la novela, en un retorno cíclico al inicio de la ciudad con la empalizada de su primera fundación, y el hambre y el canibalismo en su interior. María logra huir para subirse a un barco y regresar al país del que huyó antes su abuela: Irlanda. En ese dato también está encerrada una apropiación literaria. La bisabuela de la protagonista, Eveline Hill, es tomada por Mairal del personaje del

² El propio Mairal se refiere en este sentido: “Es una literatura muy violenta. Viñas dice que la literatura argentina se inicia con una violación. En *El matadero* agarran a un tipo, lo desnudan, lo empiezan a azotar y hay una alusión de que lo van a violar y el tipo revienta como un sapo. Una literatura fundada así viene pesada. Lo que me interesaba era sobre todo el espacio de la literatura argentina. Vos leés *El matadero* y hay un espacio: era por Barracas. Hay un Palermo borgiano. Se va mapeando el espacio literariamente. Hay momentos en que el personaje de María pasa por determinada cuadra que es donde matan al Rufián Melancólico en la novela de Arlt. Quizá la idea era esa: pasar por una sintaxis espacial. Hay una Buenos Aires sintáctica, literaria. Cuando va por un camino lateral de tierra se encuentra con los hermanos Nielsen que mataron a la chica con la que convivían en el cuento ‘La intrusa’, de Borges. Está lleno de guiños, pero, por supuesto, si no se perciben no importa. Por lo menos lo escribí para que no fueran importantes. Se entiende el espacio sintáctico como una Buenos Aires hecha por la literatura. Era un juego y era una manera de trabajar con ese corpus, esa gran acumulación que es la literatura argentina” (Zunini, 2005).

cuento homónimo de James Joyce³. El “Ocean Bar”, uno de los cabarets del Bajo en la novela, donde María sobrevive como prostituta (Mairal, 2010, p. 136), es otra alusión a la obra de Joyce; esta vez, al *Ulysses*. Allí se cruzan las canciones populares de la abuela de María, en inglés, que ella intenta recuperar de la memoria y de su voz, para lograr un puesto de cantante en el bar, sin mayor éxito que la humillación.

En el devenir de la historia, se pasa de los saqueos de diciembre de 2001, las amenazas de bomba y el calor de las inminentes fiestas navideñas, a los autos que levantan gente por la calle, los grupos con ametralladores, los militares y los desaparecidos. “En la esquina de Ranqueles, estaban haciendo un operativo policial. Miraban con linternas dentro de cada auto y pedían documentos” (p. 31): así, la compleja operación de Lucio V. Mansilla para “negociar” con los ranqueles y su magnífica obra literaria se reducen a una requisa. El Alto Palermo Shopping se transforma en un conventillo, cronotopo de una época y varios géneros literarios. Los supermercados se convierten en almacenes de barrio. Las casas se van agrietando y derrumbando, el hacinamiento es inevitable y las habitaciones se subalquilan hasta convertirse en “casas-chorizo”. María y su padre se ven en la necesidad de hacer lo mismo con la vivienda propia. Un par de hermanos muy peculiar va tomando posesión de las habitaciones de la casa: Irene y su hermano, alusiones claras al clásico cuento “Casa tomada”, de Julio Cortázar.

Como ya nos habíamos acostumbrado a no usar el comedor, decidimos alquilarlo por poca plata ni bien alguien nos preguntó si teníamos lugar. Vinieron unos hermanos, gente mayor, que se notaba que hasta entonces habían tenido un buen pasar. Ella se

³ Mairal explica: “Hay un cuento de Joyce que se llama ‘Evelyn Hill’. Es una chica que se está por escapar con un marinero, que la va a llevar a Buenos Aires. En 1910, Buenos Aires era un destino bravo, había mucha trata de blancas. Si una chica caía en desgracia, las posibilidades de terminar en los prostíbulos del Bajo, eran muy grandes. Por eso Joyce pone Buenos Aires. Era como para nosotros hablar de Tijuana. Hay un borde ahí. Esa chica es la bisabuela de María; y ella no sabe bien qué hizo. Sabe que vino, que fue enfermera y que conoció a un hombre con quien tuvieron a su abuela Rose. Y Rose la tiene a su mamá, que es profesora de inglés, y ella va pasando en el libro por esas vidas pasadas. En un momento enseña inglés, medio involuntariamente trabaja de enfermera como la abuela, y después termina en esos prostíbulos. Se va volviendo más pelirroja, yo digo que es por el óxido del agua, pero quizá es porque se va remontando en la sangre de su abuela irlandesa” (Zunini, 2005).

llamaba Irene, no recuerdo el nombre de él. Irene tejía mucho y dejaba las madejas en la cocina. Les habían ocupado un viejo caserón que tenían sobre la calle Rodríguez Peña y se habían quedado con lo puesto (p. 28).

La “provincia” se va poblando de tribus que se mueven fuera de la ley: los “braucos”, los “guatos” y los “turíes” (p. 167), que en un principio se parecen a las barras bravas de los clubes de fútbol. Debido al constante movimiento hacia la periferia, estos grupos luego se identifican con los excluidos del salvaje capitalismo: los habitantes de las villas miserias del conurbano; pero, al traspasar la frontera, terminan por asimilarse a los estereotipos que construimos sobre las comunidades aborígenes. Utilizan un idioma propio, apocopado y aglutinante, que remeda un cruce entre el habla recreada por los poetas gauchescos y la cumbia villera, y vuelve a resemantizar el binomio civilización y barbarie, a través del humor y la parodia:

Al principio me costaba entenderles, hasta que descubrí que hablaban un castellano muy cortado y cerrado. Por ejemplo: *Biniguach* era “Vení, guacho” o “Vení, guacha” (usaban el “guacho” par dirigirse a cualquiera). *Bocatai nomá* era “Vos quedate ahí nomás”. *Aaaleguach* era “Dale, guacho” (p. 249).

También aparece, por entre los basurales y los cartoneros, el relato fundacional de Esteban Echeverría:

Oímos gritos furiosos y unos mugidos. El matadero estaba en la plaza, junto a la catedral de estilo gótico; lo habían rodeado con un cerco de carteles viejos y rejas de balcón. Se veían adentro el movimiento de animales. Todavía estaban la calesita y algunos juegos. Unos hombres de a pie enlazaban un ternero grande por el cuello. Le pusieron otro lazo en las patas de atrás y pasaron la punta sobre el travesaño en las hamacas. Un jinete del otro lado lo ató a su caballo y arrastró el ternero hasta que quedó colgando cabeza abajo. Ahí le clavaron una cuchilla larga y juntaron la sangre en un fuentón. Antes de que se apagara ese mugido horrible con gárgaras de sangre, lo empezaron a carnear (p. 173).

María y sus dos amigos abandonan la ciudad en una carreta tirada a caballo, con un cuchillo Tramontina en lugar de facón, en peregrinaje hacia Luján, donde dicen que la tierra se puede usar para cultivar. Al mismo tiempo los inmigrantes se vuelven a sus tierras natales y dejan todo lo que no pueden llevarse. María siente que no quedará nadie en la ciudad como

testigo de lo que alguna vez fue la civilización, y en un rol equivalente pero invertido, recupera la idea central de *El entonado* (1983), de Juan José Saer:

El avance de la intemperie me había hecho sentir que toda la ciudad, a medida que se borraba de la realidad, debía quedar grabada en mi cabeza. Yo tenía la obligación (nadie me lo había pedido) de memorizar cada rincón, cada calle, cada fachada, y no dejar que los nuevos terrenos baldíos se superpusieran sobre la nitidez de mi recuerdo y lo borrarán (pp. 196-197).

El humor sigue presente y, en vez de Rosas, nos encontramos con el Gobernador Celestes; y en lugar de salvajes federales que atentan contra las aspiraciones progresistas de los unitarios, aparecen los hombres enviados por Juan Martín Celestes para destruir todo resto de tecnología y progreso, producto del capitalismo salvaje, para volver al trabajo manual y rural, lejos de las ciudades corrupta y pecaminosas. Y repite las imprecaciones de la época, que aparecen ya invertidas en “El Matadero”, en boca del grotesco Matasiete y su falange de matarifes, ahora en nuevos términos contra la ciudad decadente: “¡Mueran los salvajes capitalistas! ¡Viva la Gobernación y la Santa Provincia de Buenos Aires!” (p. 223).

Paulatinamente, la ciencia y la medicina van cediendo el terreno a creencias y supersticiones varias. La vida de campo los ayuda a olvidar. El trabajo en la estancia “La peregrina” de Luján se hace rutina, pero la frontera sigue desplazándose con el avance de la intemperie. Y como otra María, la del poema “La cautiva”, de Echeverría, la heroína logra “zafar” del sometimiento y huir, con gran determinación y el cuchillo bien empuñado.

Finalmente, llega un malón a Luján. Son los “braucos”. Y ella es tomada cautiva. Sufre grandes padecimientos físicos y morales, mientras espera que los rumores de que los españoles vendrán a rescatarlos sean ciertos. Pero, primero cree ver llegar a Alejandro, su novio desaparecido, ahora convertido en un caudillo importante. El encuentro entre el supuesto Alejandro Pereira y los braucos recupera el cómico saludo entre Mansilla y los ranqueles, retratado en su relato de viaje “—Capitán Pereira toro! —gritaban” (p. 262). Pero se

trataba de Víctor Rojas, un amigo de Alejandro, que le revela que lo han asesinado los militares.

Con el transcurrir del tiempo, la María de Mairal se va a parecer cada vez más a la protagonista de *Emma, la cautiva* (1981), de César Aira, porque comenzará a comprender el mundo bárbaro en el que se mueve, sus reglas y costumbres, para sacar ventaja y tomar sus propias decisiones. Tendrá muchos roles, y relaciones con distintos personajes. Inclusive, llega a entablar el vínculo más armonioso de la novela con un indio ú, Mainumbí, que significa “picaflor” o “colibrí” en guaraní, quien la protege durante su regreso a la ciudad y la acompaña hasta la bestial masacre caníbal en la torre Garay, donde muere devorado por los blancos, antes de que María logre huir al otro lado del océano.

Espacios, tiempos, personajes, temas, todo aparece deconstruido a partir de la idea central de la novela: la intemperie arrasa con la civilización, y en esa “involución” los cimientos de la vida argentina se derrumban. Entonces, cabe preguntarse: ¿qué queda cuando ha caído la última pared de una cultura?, ¿dónde se resguarda la identidad en el abismo de la crisis?

Recién después del final, comprendemos el comienzo de la novela, que es en rigor un epílogo reubicado a modo de introducción, en un juego que refuerza las inversiones temporales y estructurales que están presentes a lo largo de todo el texto. Allí, vemos el final del camino recorrido por María, y comprendemos su transformación: se encuentra más pelirroja por una mayor cercanía con sus antepasados irlandeses, pero lleva una trenza como las que aprendió a hacer durante su convivencia con los indios; estuvo cinco años sin hablar tras el trauma de la pérdida, pero ha recuperado la capacidad de expresión, no solamente en el inglés con el que convive en Irlanda, sino también en la propia lengua, el español rioplatense.

Y es como volver sin moverme, volver en castellano, entrar de nuevo a casa. Eso no se deshizo, no se perdió; el desierto no me comió la lengua. Ellos están conmigo si los nombro, incluso las Marías que yo fui, las que tuve que ser, que logré ser, que pude ser (p. 8).

En la memoria, que se sostiene en el lenguaje, se resguarda la identidad, desde siempre compleja y mestiza, de María.

Referencias bibliográficas:

Drucaroff, E. (Junio, 2006, n.º 27). Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes. Recuperado de <http://www.elinterpretador.net/>

Mairal, P. *El año del desierto*. Barcelona: Salto de página, 2010

Reati, F. *Postales del Porvenir*. Buenos Aires: Biblos, 2006

Zunini, P. (28, octubre, 2015). Pedro Mairal habla de *El año del desierto* (Emecé): “La literatura ya casi no interviene políticamente”. Recuperado de <http://eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eterna-cadencia/item/la-pesadilla-de-la-historia-argentina.html>