

¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?



Elsa Drucaroff

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH), Argentina

Fecha de aceptación: 20/12/2017. Fecha de recepción: 26/2/2018.

Resumen

El artículo resume los criterios con que define el surgimiento de una nueva narrativa argentina (NNA), escrita por las generaciones de postdictadura. Revisa críticamente el concepto de generación literaria; expone el surgimiento de la NNA, cuál es su novedad y cuáles sus libros fundacionales; traza un panorama breve del desarrollo de esta narrativa por parte de las dos generaciones de postdictadura, entre las décadas del '90 y del 2000. Finaliza proponiendo hipótesis acerca de las transformaciones más recientes de esta producción, ocurridas en la última década. Las observa en la obra de tres escritores: Marcelo Figueras, Martín Rejtman y Mariana Enríquez.

Palabras clave

Generación literaria
Postdictadura argentina
Nueva narrativa argentina (NNA)
Marcelo Figueras
Martín Rejtman
Mariana Enríquez

Abstract

This article summarizes the criteria to define the beginning of the Argentine New Narrative (NNA), which is written by the post dictatorship generations. It critically inspects the concept of literary generation; it explains the beginning of the NNA, it specifies its novelty and the initial works which give birth to this literature. Then, it shows briefly the development of this narrative, which is written by a first and a second post-dictatorship generations, between the decades '90 and '2000. Finally, it proposes some hypothesis around the recent transformations of this literature during the last decade. The article illustrates this hypothesis with the work of three writers: Marcelo Figueras, Martín Rejtman y Mariana Enríquez.

Key words

Literary Generations
Argentine postdictatorship
New Argentine Narrative (NNA)
Marcelo Figueras
Martín Rejtman
Mariana Enríquez

I. Primera generación de postdictadura

¿Qué es una generación? ¿Cómo definir e identificar a una generación de escritores? En un ensayo sobre la producción narrativa de las generaciones que comienzan a publicar, en Argentina, durante los años noventa, discuto y defino extensamente los

1. Un breve panorama sobre las propuestas del método generacional para el estudio literario puede encontrarse en estas obras: Ortega y Gasset, *En torno a Galileo*, publicado originariamente en Madrid, en la colección *Revista de Occidente*; Pinder (1946); Marías (1949); Henríquez Ureña (1949). Para una exposición detallada del método generacional en España y Latinoamérica, Cuadros, *Contra el método generacional*. No obstante, tal vez el análisis más matizado, sutil y preciso alrededor del concepto generacional y sus posibilidades para observar fenómenos político-culturales está en Mannheim (1993). Este trabajo constituye el marco teórico fundamental de mis observaciones.

2. Por ejemplo, el grupo *Contorno* fue un actor generacional clave para la renovación y la postulación de una nueva agenda en el pensamiento nacional. Se habla con justicia de una "generación de Contorno" para señalar a los jóvenes que desde fines de los '50 fueron culturalmente conquistados por la hegemonía que *Contorno* disputó y conquistó. Pero el grupo en sí, sus protagonistas, fueron apenas un puñado de jóvenes que se agruparon alrededor de una revista del mismo nombre que publicó diez números entre 1953 y 1959, y sus nombres entran en pocas líneas: Ismael y David Viñas, Noé Jitrik, Juan José Sebreli, León Rozitchner, Adelaida Gigli, Oscar Masotta, Carlos Correas, Ramón Alcalde, Tulio Halperín Donghi, Rodolfo Kusch.

3. Entre 1992 y 1996, como integrante del "Proyecto de Estudio de Narradores Contemporáneos Argentinos (P.E.N.C.A.) junto con Julio Schvartzman (su director), Silvina Abelleyro, Marcelo Bello, Sandra Gasparini, Claudia Román y Silvio Santamarina. El proyecto tuvo primero residencia en el Instituto de Literatura Argentina y en sus últimos años en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En los años que siguieron continué trabajando con la narrativa muy contemporánea; empujada por la potencia del movimiento de la nueva narrativa comencé, alrededor de 2003, a elaborar un intento de dar cuenta exhaustiva del nuevo y ya enorme corpus.

4. A partir de los primeros años del 2000 y durante toda esa década, sobre todo, surgen lecturas públicas donde se invitaba a otros grupos y sellos editoriales autogestivos a vender sus libros, fiestas, ferias en las que pequeñas editoriales permitían que nuevos lectores se encontraran con libros que no circulaban por otros circuitos, etc. Muchos nombres que hoy publican en las grandes editoriales y tienen incluso reconocimiento internacional empezaron allí. Como síntesis a un momento culminante: alrededor de ochocientas personas visitaron la fiesta de "cierre literario 2008" donde se juntaron los diferentes ciclos de lectura que se habían realizado en Buenos Aires durante ese año.

5. Para una justificación exhaustiva de estos criterios y afirmaciones, cf. Drucaroff (2011).

criterios que se utilizarán en este artículo (Drucaroff, 2011). El "método generacional" fue hegemónico en los estudios literarios 60 años atrás;¹ como cualquier método, sirve para observar algunas cosas y no otras, nunca puede aplicarse con mecanicismo y rigidez y no agota un fenómeno cultural. La generación es una herramienta posible para observar *ciertos* aspectos de una literatura, desde *cierto* punto de vista.

¿Qué es exactamente una generación? Aunque la biología marque límites objetivos al concepto, se trata apenas de eso: fronteras, no determinaciones plenas, porque una generación es, antes que una condición etaria, objetivamente fijada por fechas de nacimiento, *un hecho profundamente socio-cultural*, al punto en que quienes definen el protagonismo y la fuerza de una generación no son ni el conjunto de las personas que realmente nacieron durante los mismos años, ni una mayoría de ellas; al contrario, suelen ser un grupo numéricamente poco significativo, comparado con esa totalidad.² Ser coetáneo no significa, en términos culturales, pertenecer a una generación.

Luego de muchos años de trabajo alrededor de la narrativa muy contemporánea nacional³ y siguiendo criterios específicos, se postulan en *Los prisioneros de la torre* la existencia de *dos generaciones de postdictadura* en Argentina, nacidas a partir de 1960 y a partir de 1970, respectivamente, si bien existen zonas de ambigüedad que deben ser examinadas caso por caso. Allí se justifica esta clasificación y se trabaja con cientos de obras de estos escritores y escritoras, deteniéndose además en el movimiento de activa búsqueda de lectores y de visibilización que emprendió sobre todo la segunda generación.⁴

Usé las denominaciones *nueva narrativa argentina* (NNA) y *narrativa argentina de las generaciones de postdictadura* para referirme a un mismo fenómeno: la narrativa publicada a partir de los años '90, escrita por personas nacidas desde los '60. Ambas denominaciones refieren a un idéntico objeto pero aportan caracterizaciones distintas y en cada caso fundamentales. La denominación "nueva narrativa argentina" alude a características textuales novedosas que diferencian estéticamente este corpus de obras de la narrativa anterior; "narrativa argentina de las generaciones de postdictadura" refiere a un trauma nacional, generacionalmente compartido, que puede leerse en procedimientos y temáticas de las obras y remite, no necesariamente de forma explícita ni necesariamente desde los contenidos, a los efectos de un hecho histórico concreto: la dictadura militar.⁵

"Narrativa de las generaciones de postdictadura" no coincide, entonces, con "narrativa de postdictadura". En el primer caso recortamos una generación cuya memoria está marcada por los efectos de un acontecimiento traumático que no vivió, o (en el caso de la primera generación) vivió en un período en el que no tenía formada su conciencia cívica. En el segundo, el concepto de generación está ausente: simplemente hablamos de obras artísticas producidas bajo los efectos traumáticos que produjo la dictadura, más allá de que sus autores o autoras hayan vivido esos hechos o los conozcan a través del legado de las diferentes memorias colectivas que pugnan por versionarlos.

Para precisar la definición de esta primera generación de postdictadura hay que explicar que nos referimos a escritoras y escritores a quienes les tocó ser jóvenes no necesariamente después de 1983 (año en que comienza el período democrático), sino sobre todo *después de 30.000 desaparecidos*: ser joven durante la masacre de otros jóvenes no es lo mismo que ser joven una vez que ésta concluyó.

Este trazo es clave en la delimitación: en 1982, cuando estalla la guerra de Malvinas, ya ha terminado la cacería, desaparición, tortura y muerte de militantes populares. La efemérides del 2 de abril transcurre durante la dictadura pero es fundacional en la constitución de la conciencia ciudadana de la primera generación de *postdictadura*,

tal como se ve en muchos de sus imaginarios literarios, porque la expresión “dictadura militar” remite en la memoria colectiva a la masacre y la picana eléctrica mucho más que al período histórico objetivo durante el cual las autoridades del país fueron anticonstitucionales.

Por eso, sin negar que Malvinas esté completamente asociada al último período de aquel gobierno inconstitucional, subrayamos que significó el despertar a la conciencia para jóvenes que, hasta entonces, no habían tenido en general percepción de la masacre que se estaba perpetrando mientras ellos crecían.

Hablamos de una literatura que se comienza a publicar durante los años '90. En esa década, sin embargo, no eran jóvenes solamente quienes escribieron la NNA: en la franja etaria 20/40 años coexistían dos generaciones distintas: por un lado, quienes entraron a la conciencia ciudadana *antes* del exterminio (el último coletazo de la adolescencia y juventud que se referenció en la lucha política), en general nacidos durante la década del '50; y por el otro, quienes nacieron apenas después pero se formaron a una distancia abismal de estos otros, y cuya conciencia cívica recién llegó con la guerra de Malvinas o con el alfonsinismo, en 1983.

No obstante, como la generación es un hecho fundamentalmente cultural y no biológico, hay excepciones, zonas ambiguas donde queda claro que lo que define la pertenencia a la última generación (afectada de diversos modos por la fiebre militante), o a la primera generación de postdictadura (que no fue testigo consciente de ella) está determinado por la fuerza de ciertas experiencias vitales: Juan Forn –cuyo libro de relatos *Nadar de noche* (1991) es uno de los que, por su escritura, temática, recursos, da inicio a la NNA- nació en 1959, un año antes que la militante Claudia Falcone, desaparecida en su adolescencia durante “la noche de los lápices”. Es muy claro, no obstante, que cada uno pertenece a generaciones diferentes. Esto tiene que ver con sus experiencias vitales, los medios donde crecieron, su llegada a la preocupación política. El primer libro de Forn está atravesado por el campo semántico de la decepción y por lo que se llamaba entonces el fin de las ideologías; el único detonante de conciencia política parece residir en la guerra de Malvinas. La biografía de Claudia Falcone muestra cómo esta guerra la hubiera encontrado (o la encontró, en el caso de estar entonces aún viva) habitada hasta la pasión por esa conciencia ya desde pocos pero decisivos años antes.

II. Una entonación nueva

¿Por qué podemos considerar “nueva”, en la literatura argentina, a la narrativa que introduce la primera generación de postdictadura? Porque quiebra de modo radical buena parte de las propuestas de la literatura anterior.⁶ ¿Por qué afirmar que la generación que sigue continúa con la nueva narrativa? Porque lo esencial de ese quiebre perdura en las capas posteriores de escritores y escritoras hasta hoy, incluso si se ven transformaciones.

El ingreso de estos nuevos jóvenes a la escritura durante la década del '90 supuso, tanto en poesía como en narrativa, el abandono de ciertas *entonaciones* concretas. Vale el diagnóstico del siguiente fragmento, donde aunque se describen esas entonaciones en referencia al cuento, sus afirmaciones son válidas para la narrativa en general:

El nuevo cuento logra una modulación que evita la seriedad y el dramatismo de la narrativa anterior, incluso cuando relata algo tremendo. Tono socarrón o directamente sarcástico (y si no, neutro); desconfianza en cualquier sentido

6. Este trabajo no se ocupa de la poesía pero es importante señalar que un quiebre similar se ve también en ese lenguaje, con sus rasgos específicos. Entre los poetas surgió un movimiento activo bastante antes que entre los narradores (fue en los mismos '90, ya con la primera generación) y fue un modelo para el que produjeron los narradores recién en la primera década del siglo XXI.

trascendente. Si se exploran las grietas que cuestionan lo que llamamos realidad, si se llevan las cuestiones filosóficas a límites desopilantes, es un juego en el vacío: no se intuye (como en Borges o Cortázar) una verdad profunda pero inexpugnable en algún lado. Si hay conciencia o preguntas por la injusticia social y la política, si hay horror por la violencia del poder, no subyace la fe en una solución. Una voz que narra como un grito indignado cree que sabría evitar lo que denuncia; una voz solemne, grave al menos, precisa convicción. Rara vez subyacen certezas filosóficas o sociales en el nuevo cuento argentino (“Cuentos de un tiempo desencantado”, Drucaroff, 2017).

Entonces: avanza una entonación que si bien aparecía, no era hegemónica, ni siquiera especialmente prestigiosa; una sutil actitud burlona, más o menos festiva, o una risa a menudo crispada que, así, toca el cinismo, o un sarcasmo que trasluce ambiguamente el desgarramiento amargo. Se sabe que lo que hay es injusto u horroroso pero no se sabe qué debería haber; son entonaciones que tampoco intentan enseñar ni se plantean con la convicción –la indignación, el dolor– de quien tiene fundamentos sólidos para criticar a la sociedad. Son apenas la expresión de un asombro lúcido ante un estado de cosas que es evidentemente injusto, o absurdo, pero por muchos motivos pareciera inmodificable.⁷

Es esta entonación socarrona, con tantos diversos matices, trabajada desde muchas propuestas estéticas diferentes, lo que se vuelve tendencia predominante en la narrativa joven de los '90 y se sostiene con fuerza hasta hoy, aunque en la última década se hayan abierto paso entonaciones algo más graves.

Pero la socarronería y sus gestos afines constituyen el *principio constructivo* (en términos del formalista Tinianov) de la NNA (1978: 85-102). Es cierto que ya hay algo de esta modulación en la obra de escritores como Fogwill (1941), Hebe Uhart (1936), César Aira (1949) o Ana María Shúa (1951), que no pertenecen a la primera generación de postdictadura y comenzaron su carrera literaria en los '80 o incluso un poco antes, aunque –salvo Shúa– casi sin visibilidad. Pero precisamente es este nuevo tiempo el que les da la posibilidad de ser leídos y valorados: cuando las miradas signadas por el sarcasmo, el humor cruel, la mirada lateral, el minimalismo o incluso una aparente, cuidada y falsa tontería o desapasionada trivialidad logran legitimidad estética, se vuelven herramientas, procedimientos conscientes y apreciados. No es casual que estos escritores mayores hayan comenzado a leerse de otro modo a partir de los años '90 y hoy sean referencia para gran parte de los escritores más jóvenes.

La mirada de la NNA es una mirada crítica del mundo. El desencanto que expresa no paraliza, es un desencanto perspicaz que conduce al asombro y la reflexión. En comparación con tendencias anteriores, llama la atención la falta de estéticas obligatorias o uniformes en esta narrativa. La obra de la primera generación de postdictadura no tiene (necesariamente) el compromiso social que exigían los '70 y tampoco tiene (necesariamente) el trabajo autorreferencial con el lenguaje que exigía la crítica académica de moda.⁸ Y esta falta de obligaciones se proyectó con fuerza a la segunda generación, que a diferencia de la primera pudo legitimarse a sí misma,⁹ tal vez porque sí “tuvo fechas para recordar”:¹⁰ una efemérides propia, el estallido de final del 2001 y el 27 de octubre de 2010, cuando llenó la Plaza de Mayo ante la muerte de Néstor Kirchner, dejando contundentemente claro que el kirchnerismo había generado una dinámica política joven. Más allá de las posiciones favorables o contrarias que haya tomado cada agrupación militante juvenil frente a los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, la autoconciencia generacional y la legitimidad que adquirieron, con su protagonismo, los menores de 35 años, les permitieron manejarse, en el campo literario, con una actitud mucho más prescindente de otros lugares de aceptación, por ejemplo la Academia;¹¹ si ésta pedía a la ficción literaria que se hicie-

7. Postular la existencia de una nueva forma de escritura no supone de ningún modo desmerecer la escritura hegemónica anterior. En literatura y en arte en general lo “nuevo” no desplaza lo “viejo”. Las entonaciones serias y las certezas de la mejor literatura anterior también dejan lugar a matices y a preguntas sin respuesta, sólo que estas incertidumbres apuntan a otros aspectos.

8. Lo cual no supone que no pueda también tenerlo, la libertad se ve en que no es preciso tampoco evitar ese tipo de estética. Así lo muestra la excelente narrativa de Luis Sagasti (1963), que comienza con *El canon de Leipzig* (1999) y *Los mares de la luna* (2005) libros que tienen un lenguaje más afín al que valora la crítica académica.

9. Hay que excluir de la falta de autoconciencia de la primera generación de postdictadura al grupo de dramaturgos nuevos, el Caraja-jí (cuya autoconciencia existió porque la facilitaron los dramaturgos adultos consagrados, que los combatieron) y al movimiento de poetas, que logró nuclearse en los '90; el movimiento fue pionero en estrategias de creación de lectores que utilizará la segunda generación de narradores de NNA, diez años después.

10. “Yo no tengo fechas para recordar/ Mis días se gastan de par en par/ Buscando un sentido a todo esto/Las noches de frío es mejor no nacer/Las de calor se escoje matar o morir/Y así nos hacemos argentinos “El tiempo no para”, Bersuit Vergarabat, álbum *Y punto*, 1992; variación sobre un tema del brasileño Cazuzo.

11. Sobre autoconciencia generacional, ver Mannheim (1993).

ra cargo del giro lingüístico y que desdeñara el beneplácito del mercado de lectores, los escritores de la segunda generación de postdictadura siguieron sus caminos propios agrupándose, leyéndose, generando sus revistas, sus críticos, sus discusiones; lo hicieron sin enfrentar a la Academia, sin crear dicotomías fáciles contra ella pero también sin depender de su aprobación y de su agenda de temas. Y se encargaron sobre todo de salir a construir lectores, mercados, visibilidad.

III. Primera generación: las obras del nacimiento

Como se ha dicho, la NNA nace en los '90 al mismo tiempo en que mueren las certezas de las generaciones anteriores, protagonistas de la lucha política radicalizada. Con excepción de *Memoria falsa*, de Ignacio Apolo (1969), el resto de las que se pueden considerar, por la novedad, obras inaugurales de la nueva narrativa argentina aparece en la colección "Biblioteca del Sur", de Editorial Planeta, dirigida por el ya mencionado Forn. Todos los libros iniciales están escritos por varones: la literatura de las mujeres tenía pocas chances de ser tomada en serio y publicada, aunque entre las escritoras de primera generación había narradoras excelentes que ya escribían durante los '90 (Patricia Suárez (1969), Alejandra Laurencich (1963), Pía Bouzas (1968), Patricia Ratto (1962), Anna Kazumi Stahl (1964), Fernanda García Curten (1968), Gabriela Cabezón Cámara (1968). Ninguna tuvo demasiadas posibilidades de editar o visibilizar sus libros y conseguir repercusión hasta entrado el siglo XXI.

En cambio, las obras inaugurales de la NNA que aparecen en Biblioteca del Sur logran una inesperada resonancia entre lectores jóvenes, además de buenas ventas; algo asombroso si se piensa que dos de esos libros son de cuentos, un género que las editoriales rechazan porque sostienen (con cierta arbitrariedad, como se probó a veces) que no es comercialmente viable.

El parto de la NNA fue oscuro. En su mayor parte, la crítica académica no detectó en su momento las innovaciones que suponían estas obras, fundamentalmente porque no las leyó. Nos detendremos muy brevemente en estos libros que fundaron la narrativa de postdictadura:

Historia argentina (1991), de Rodrigo Fresán (1963), se ríe con provocativa, ácida, dolorosa irreverencia de los lugares comunes de la militancia, de la tan reciente historia de la dictadura militar y la represión (Fresán, 1991). Sólo en los últimos años –con obras como las de Félix Bruzzone (1976) o María Eva Pérez (1977)- esta estética políticamente incorrecta logrará sortear acusaciones de las generaciones anteriores y el desdén de los críticos.

El muchacho peronista (1992), de Marcelo Figueras (1962), es una novela picaresca y al mismo tiempo una ucronía, en la que la entonación socarrona está dirigida, sobre todo, hacia lo histórico. El "pícaro" de la novela asesina al todavía ignoto coronel Perón. La novela teje una maraña profusa, inagotable, de relatos insertados que se enhebran gozosamente armando historia tras historia, ahí donde la Historia no pasa ni pasará. Si bien trabaja un lenguaje muy distinto al de Fresán, *El muchacho peronista* coincide con *Historia argentina* en la intuición de que no se puede narrar ni concebir el proceso histórico y social en el que estamos inmersos; lo único narrable son *las historias*, las versiones, los cuentos, la ficción. Igual que los relatos de Fresán, la novela de Figueras fue juzgada por una parte de la crítica como frívola, "comercial".¹² Pero *El muchacho peronista* es una novela profundamente política a su modo, hace ficción con un trauma generacional: el terror al pasado reciente y la consiguiente imposibilidad de concebir un proceso histórico sin refugiarse en la

12. "Escribir para el mercado: ésta parecería ser la consigna de una franja importante de la narrativa argentina actual. Esto es, escribir de acuerdo con los gustos y con las preferencias de los lectores, promoviendo una literatura que no cuestiona ni altera presupuestos estéticos ya probados, que busca el impacto y la venta masiva a través de temas escandalosos y que parece poco preocupada por los riesgos de la experimentación formal que implica (que debería implicar) la literatura. Éste es el caso de (...) los Marcelo Birmajer, o de las novelas de Rodrigo Fresán, textos literarios cuya prosa bordea peligrosamente los límites del discurso llano e informativo de cierto periodismo cultural", Saïta (2002). Es por lo menos asombrosa la caracterización que se hace acá de la literatura de Fresán porque, más allá de la valoración que la crítica tenga de lo que él escribe, su lenguaje exhibe exacerbado barroquismo, intertextualidades profusas, trabajos con la opacidad del significant y autorreferencialidad a veces exasperante. También es curioso que caracterice a Fresán como autor de novelas cuando el escritor no sólo ganó popularidad por sus relatos sino que en 2004, sobre 7 libros publicados, 3 son de cuentos. Para un ejemplo de la recepción negativa del primer libro de Figueras, cf. Battista (1992).

pura ficción. Leído hoy queda claro que Figueras no sólo atestiguó con belleza, en 1992, su presente de joven de postdictadura, sino que además previó el futuro: su personaje “pícaro” termina siendo, en el libro, el primer Papa argentino. Como afirma el título con sutil ironía, se trata de un peronista; como leemos hoy con asombro, es un jesuita del barrio de Flores. La sugerencia de Raymond Williams acerca de la capacidad de la literatura de atrapar lo todavía no dicho, lo aún ni siquiera imaginado conscientemente por una sociedad, se hace en este ejemplo tan evidente como extraño (cf. Williams, 1980: 150-158).

Si la novedad de estas dos obras pasa por una inédita actitud ante el devenir histórico, el pasado, la memoria, otros tres libros fundacionales inician una inédita representación de los jóvenes.

Nadar de noche, de Juan Forn (1991), es un conjunto de relatos que, igual que las novelas de Fresán y Figueras, tuvo significativo éxito de ventas, tal vez porque hizo entrar en la literatura algo que los jóvenes vivían pero no encontraban escrito: el escepticismo y el desolado *glamour* mundano de su década. Antes que repetir los argumentos melancólicos que las generaciones militantes seguían pronunciando en el vacío, la escritura de Forn semiotiza nuevos interrogantes generacionales. Si los anteriores giraban obsesivamente alrededor de la pregunta sobre el camino para mejorar el mundo, éstos se preguntan por las derrotas y decepciones ya consumadas en las que los nuevos han nacido. La corrección política progresista que sobrevivía de los '70 no daba lugar a cuentos donde los muchachos y las chicas pensantes jalaran cocaína, exhibieran una exasperada fascinación por el consumo o el rabioso vacío de certezas políticas, la culpa generacional por no haber muerto en Malvinas o no ser militantes como los jóvenes torturados y asesinados de antaño. Los cuentos de Forn versaban sobre la euforia maniáco-depresiva de la noche menemista y asumían sin dramatismo la ausencia de respuestas.

Es precisamente esa falta de dramatismo, esa entonación menor y suavemente mordaz lo que *Rapado* (1992), de Martín Rejtman (1961), lleva al extremo. Rejtman y Forn inauguran la representación de nuevos jóvenes, en general pertenecientes a una clase social adinerada. Se recuestan en un linaje narrativo que remite a los grandes cuentistas estadounidenses del siglo XX (Raymond Carver, John Cheever, Flannery O'Connor). La estética que había inspirado la cuentística de las generaciones anteriores estaba, en cambio, más bien ligada a las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX (corrientes de la conciencia, deformaciones temporales, trabajos obsesivos con la percepción, desarrollados experimentalmente por Virginia Woolf, James Joyce o Samuel Beckett).

Todo arte es, cuando vale, el arte de su tiempo: es probable que la intensidad y ansiedad con que los procedimientos vanguardistas intentaban captar la vertiginosa realidad resultaran excesivas en estos años en los que parecía haber pocos motivos para la expectativa, el movimiento y la pasión. Pero todo arte es también, cuando vale, el arte que sobrevivirá a su tiempo: la estética de los jóvenes cuentistas de los noventa ha marcado (especialmente con Rejtman) la producción posterior. Su influencia se siente hasta hoy.

Minimalista, Rejtman toma algo de Carver en *Rapado* para hacer otra cosa, que en ese momento nadie había hecho aún: elude la profundidad psicológica del norteamericano, cualquier intento de significación trascendente, y comienza con un lenguaje narrativo que, al modo de César Aira, trabaja adrede con el vacío y la nada pero, a diferencia de Aira, insiste en un realismo desolador que se presenta casi como testimonio, documento, y al mismo tiempo, paradójicamente, consigue un efecto desopilante, casi inverosímil, no porque cuente cosas extrañas sino precisamente porque la

cotidianeidad nimia que registra logra, de tan detenida y fría, sobredimensionarse, adquirir ribetes excepcionales. Sus historias apáticas, su humor sutil, una parquedad que confía en que los jóvenes lectores, parcos ellos también, sabrán entender y hacer hablar, tocaron la médula de una sociedad vaciada.

Como dije, los cuentos de Rejtman hicieron escuela: esta estética desapasionada es continuada por importantes narradores más recientes como Félix Bruzzone (1976) o Ignacio Molina (1976). Bruzzone retoma la opacidad en los personajes, que se mueven sin saber por qué; Molina investiga desde los procedimientos rejtmánicos la representación de jóvenes de clase social bastante más baja, sometidos a un entorno y un azar con el que se relacionan con igual desaprensión. Algo del minimalismo rejtmánico, desdramatizado y de bajo perfil, también se ve en la tan particular obra de Eduardo Muslip (1965), que sin embargo bucea en subjetividades y percepciones; los primeros cuentos de Romina Doval (1973) y Ariel Bermán (1967) también retoman los jóvenes disponibles y quietos de Rejtman para hacer otras preguntas, Federico Falco (1977), Edgardo Scott (1978) y otros avanzan por esa estética despojada y el acontecimiento que no está o, si está, se cuenta casi como si no ocurriera.¹³

La otra novela fundadora de la NNA pasó casi inadvertida cuando apareció pero más tarde fue un texto de culto entre ciertos jóvenes de comienzos del 2000. Se trata de *Memoria falsa* (1996), de Ignacio Apolo (1969). Se publicó fuera de Biblioteca del Sur, un año después de que ésta colección hubiera dejado de existir. Pese a haber ganado un concurso,¹⁴ la novela no tuvo visibilidad porque el interés del público lector (y de la crítica) por la narrativa argentina ya se había diluido. Rejtman o Forn semiotizaron jóvenes que todavía no habían aparecido en la literatura y no eran los que los adultos percibían: ni frívolos, ni desmemoriados e indiferentes, pero tampoco militantes.¹⁵ No obstante, Rejtman o Forn se ocuparon, por un lado, de una cierta clase social y, por el otro, no hicieron entrar sus voces a la narrativa. La introducción de una *oralidad* decididamente nueva debe celebrarse en *Memoria falsa*.

La novela comienza con una potencia particular: ya en las primeras líneas una voz asegura: “No, viejo, a mí no me joden. El mundo tiene veinte años” (Apolo, 1996: 14). En consonancia con el lúcido juego narrativo de Figueras o Forn, esta voz que nació, como el mundo entero de su personaje, en 1976 (con el tenebroso amanecer de la Dictadura), se erige como hijo inconsciente de ese horror y se niega a concebir una anterioridad a él, un fluir histórico.

ahora no sería así, ahora no pasa nada. Lo único que podés hacer es imaginarte de dónde vienen todas las cosas que ves, pero quién hace eso. Yo no puedo. No me puedo imaginar ni siquiera una playa peronista (1996: 11-12).

Es la voz de los hijos de padres que, enmudecidos por la derrota, sólo pudieron transmitir la evocación aterrada de la picana eléctrica. Una memoria que comienza con el horror y forcluye el peligroso enfrentamiento político previo, del proceso histórico que derivó en la tortura y la muerte. Una memoria producida, en suma, por un quiebre de la transmisión generacional que se extendió entre adultos y jóvenes por lo menos hasta el kirchnerismo, cuando la decisión del Estado de castigar los crímenes de lesa humanidad habilitó la discusión de aquel pasado innombrable.

Pero *Memoria Falsa* es anterior a esto. *Memoria Falsa* hace irrumpir el discurso azorado de muchachos y chicas que lidian con la ignorancia, la culpa y el miedo. Un miedo incomprensible para ellos, del cual, como plantea la novela, no pueden dar cuenta. Su escritura hecha de monólogos y tensión dramática, su humor y su trabajo con el juego y la aparente inocencia emparentan el surgimiento de la NNA con el

13. Como ejemplos de lo que estoy planteando véase Bruzzone (2008a; 2008b), Molina (2006; 2010), Muslip (2000; 2015), Doval (2004), Bermán (2011), Scott (2010).

14. *Memoria Falsa* ganó el Premio Proyección 1995, concurso organizado por la Fundación Banco Patricios.

15. En “Creer en silencio. Rapado y Velcro y yo, dos libros de cuentos de Martín Rejtman”, artículo inédito realizado para el grupo de investigación P.E.N.C.A. (cf. nota 4), Silvio Santamarina, que entonces tiene veinte años, encuentra en estas obras “una rebelión microscópica, distinta de las que han sido en el pasado y que incluso puede no llegar a ser.”

nuevo teatro que nacía contemporáneamente y (a diferencia de la literatura) lo hacía con plena conciencia generacional. No es casual que Ignacio Apolo integrara entonces el grupo Caraja-jí, comienzo del nuevo teatro argentino.¹⁶

16. Integraron el Caraja-jí Ignacio Apolo, Carmen Arrieta, Javier Daulte, Jorge Leyes, Alejandro Robino, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián y Alejandro Zingman. El grupo nació en 1995, cuando el director del Teatro San Martín Juan Carlos Gené, convocó primero y disolvió después, alegando falta de talento e inquietudes, a estos jóvenes dramaturgos ignotos cuyos nombres había aportado el maestro Mauricio Kartún. Gené les había pedido que escribieran obras para representar en el Teatro pero las consideró frívolas respecto del teatro "comprometido" de su generación y abortó el plan.

17. Para el concepto de jóvenes en disponibilidad, cf. Schwartzman (1996).

IV. Una juventud no primaveral

Aparecen así en nuestra narrativa personajes jóvenes distintos: una *juventud no primaveral*, despojada de las connotaciones vitales y renovadoras que presenta en la narrativa anterior: ni los jóvenes apasionados y principistas del Romanticismo antirosista que habitaron *El Matadero* de Esteban Echeverría o *Amalia* de José Mármol, ni los audaces, experimentadores, bohemios, rebeldes e incluso militantes de *Rayuela* o *Libro de Manuel*, o de las novelas de Juan José Saer. Son apáticos, o están simplemente estupefactos y paralizados por el asombro, desorientados; siluetas fantasmales que se mueven por inercia, van de un lado al otro sin comprender bien por qué, angustiados sin dramatismo, despojados de la posibilidad de comprenderse por un mundo hostil que no les explica nada de su entorno y de su historia. Nacen los personajes "leves": interioridades opacas a la lectura que actúan sin que podamos saber por qué, sin que podamos saber si ellos mismos saben por qué; personajes que parecen en perpetua disponibilidad.¹⁷ Tienen una cierta proximidad con jóvenes de la literatura reciente de otros países, y en ese sentido no pueden solamente leerse como síntomas de la postdictadura: también se relacionan con un entorno global de capitalismo salvaje y falta de horizontes existenciales, de esperanzas políticas. Pero leídos en el corpus de la producción nacional y teniendo en cuenta que las propias obras que los hicieron nacer tematizan a veces explícitamente su conciencia de escribirse luego de una terrible dictadura, eludir esta significación se hace difícil.

Veamos ejemplos: *Memoria Falsa*, por ejemplo, narra elípticamente la situación de una madre guerrillera que pierde a su hijo en un tiroteo y veinte años después sale de su guarida y regresa a buscarlo a este mundo nuevo, sin Historia. Ese niño que no conoce ni conocerá su origen es el joven que afirma al comienzo que el mundo tiene veinte años. *Historia argentina* dedica cuentos a la tortura, a Malvinas, al golpe de Estado; *El muchacho peronista* habla de un nombre, Perón, y de un movimiento, el peronismo, que fue clave en la radicalización armada del enfrentamiento, sin embargo nada de esto ocurrirá jamás en la ucronía que cuenta esta novela (porque Perón es asesinado cuando aún es joven) pero precisamente por eso la sombra de una Historia previa incomprensible y oscura condiciona la obra entera y ese condicionamiento es parte de su proyecto de no hablar. Incluso *Nadar de noche*, cuyos relatos son mucho menos politizados, precisa narrar aludiendo a Malvinas, al final de las ideologías, a una recóndita decepción con la que un joven convive desde el comienzo mismo de su existencia.

En la década del '90, ser joven es estar derrotado sin haber nunca combatido y coexistir con fantasmas de otros jóvenes que sí lo hicieron y por eso pagaron con sus vidas de un modo tan atroz, que la impunidad de sus victimarios pesa como una carga insoponible sobre los hombros de quienes tienen su edad, pero están vivos. Así, esta suerte de hermanas y hermanos mayores que jamás envejecieron constituyen una biósfera naturalizada. Quien es joven en la primera generación de postdictadura crece entre contemporáneos fantasmas insepultos, de los que la sociedad de los años '90 habla con miedo y lugares comunes políticamente correctos para negar así, hipócritamente, las preguntas obvias, legítimas, indispensables que permitirían entender a estos hijos en qué lugar y después de quiénes han nacido: ¿qué hicieron las víctimas de tan espantosas muertes?; ¿qué fue la lucha armada, cómo fue *la Historia* antes de 1976? Estas preguntas fueron tabú hasta los años kirchneristas. En este tabú, temblando de

culpa por muertos ajenos, privados de relato y obligados a tener como única, obligatoria memoria, la ominosa picana eléctrica, la primera generación de postdictadura transcurrió su veintena y su treintena y entró a la conciencia ciudadana, hasta que el estallido de diciembre de 2001 trajo gradualmente la posibilidad de pronunciar otros discursos.

V. La segunda generación de postdictadura

Terminemos de esbozar esta amplia, somera pero necesaria introducción, antes de proponer hipótesis sobre las transformaciones que se registran hoy en algunos escritores y escritoras de primera y segunda generación de postdictadura.

¿Qué diferencia la primera generación de la segunda? Pertenecen a ésta, al menos en principio, quienes nacieron a partir de 1970 y comenzaron a publicar en su mayoría después de 2001. Se trata de escritoras y escritores que, en general, estaban en la adolescencia o la veintena durante la efemérides del 19 y 20 de diciembre o durante el movimiento previo de resistencia, que a comienzos de los '90 luchó por ejemplo contra la Ley Federal de Educación, una ley por la cual el Estado se desentendió para siempre de financiar y controlar la calidad de las escuelas del país y las dejó libradas a los enormemente desiguales recursos –no sólo financieros– de gobiernos provinciales y municipios. El menemismo logró imponer esa ley en casi toda la Argentina y aniquiló a la educación pública argentina (que estaba entre las mejores del mundo). La excepción fue la Capital Federal, donde la pelea contra ella fue masiva y la protagonizaron en gran parte los estudiantes secundarios.

La segunda generación de postdictadura conoció la impunidad de los criminales de lesa humanidad y entró a la conciencia ciudadana al calor de una gravísima crisis económica; de todos modos, tuvo la ventaja de estar en plena juventud cuando el Estado tomó la decisión de hacer justicia, una decisión siempre conflictiva y en disputa, que hoy nuevamente pelagra.

El problema de convivir o haber convivido con la impunidad de los responsables de treinta mil jóvenes desaparecidos se revela fundamental cuando estudiamos los imaginarios literarios de ambas generaciones. Manchas temáticas como “dos, pero uno muerto” y en general la sobreabundancia de un rasgo semántico que llamo “lo fantasmal” habitan sus literaturas.¹⁸

Afirmé al inicio que la autoconciencia generacional posibilita, en la segunda camada, empresas grupales y afirmativas que los narradores de los '90 no habían intentado. También mencioné la participación decisiva de las mujeres; las escritoras consiguen hacerse un lugar en el movimiento sin pedir permiso y aportan nombres como Samantha Schwebelin (1978) o Mariana Enríquez (1973), dos de los autores argentinos más reconocidos hoy en el mundo, sin distinción de género.

En lo que refiere específicamente a lo textual, se detecta una tendencia nueva: poner en marcha la acción narrativa. En la NNA publicada en los '90 por los integrantes de la primera generación, un significativo número de obras se concentraba en el minimalismo o en el no acontecimiento. En la de la segunda generación, ya en los primeros años del nuevo siglo, la trama se pone en marcha, tal vez empujada porque la Historia parece haber arrancado con el estallido del 19 y 20 de diciembre y el tan mentado “fin del acontecimiento” ha quedado desmentido, tanto en el ámbito nacional como en el global, con el atentado a las Torres Gemelas.

18. La Gestalt “dos pero uno muerto”, donde la presencia fantasmal (y ausencia física) de un contemporáneo –hermano, amigo, etcétera– permite leer –se tematice o no– el trauma generacional por los desaparecidos insepultos es una de las llamativas repeticiones de esta narrativa que puede ejemplificarse en abundancia y se incluye en una mancha temática mayor: “lo fantasmal”, que aparece también con otras formas: “jóvenes que viven como muertos” y “muertos que deambulan entre los vivos”. Cf. “El trauma del pasado reciente” (Drucaroff, 2011: 293-330).

No trazo una relación causal mecánica pero tampoco dejo de señalar algún tipo de conexión entre una búsqueda literaria que cuestiona la sintaxis misma del relato, y se despliega más como buceo lingüístico que como desarrollo de una trama, y los tiempos donde el acontecimiento mismo está puesto en cuestión; en consonancia, también existe cierta conexión entre los hechos político-sociales que forjaron la conciencia ciudadana de la segunda generación y el regreso de la pulsión por contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y del cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia-ficción, el terror y el gore. Son ejemplo de este predominio numerosas obras de Leonardo Oyola (1973), Mariana Enríquez, Alejandro Parisi (1976), Pedro Mairal (1970), Ricardo Romero (1976), Alejandro Alonso (1970), Leandro Ávalos Blacha (1980), Juan José Burzi (1976), Mercedes Giuffré (1972), Germán Maggiori (1971), Natalia Moret (1978) y otros.

Fuera de los patrones de los géneros masivos también son recuperados el enigma y la tensión. Obras de Samanta Schweblin, Oliverio Coelho (1977) Lucía Puenzo (1976) muestran formas diferentes y muy innovadoras de recuperar la importancia de la trama.

De todos modos, estas observaciones muestran tendencias, no reglas de alcance total. Sin perder la conquistada libertad de escribir con completa variedad de estilos y propuestas (libertad que había aportado -contra las obligaciones superyoicas de la antigua literatura "comprometida"- la primera generación de postdictadura), los más jóvenes también mantienen a veces las narraciones detenidas y sobrias, pero en una proporción significativa hacen algo diferente.

Desde luego no se trata de que nadie de la primera generación haya escrito novelas de trama antes de diciembre de 2001: Carlos Gamerro (1962) había publicado la monumental novela *Las Islas* en 1998, un thriller negro y político, plagado de peripecia, que algunos jóvenes post 2001 consideraron con justicia "el Adán Buenosayres de nuestra generación" (Gamerro, 1998).¹⁹ Pero fue un caso aislado y si pertenece estilísticamente a la nueva narrativa, no es porque haya incursionado en ese género sino pese a eso: el rasgo distintivo está en la mordacidad inteligente, o en su modo de evitar la solemnidad mientras contempla y denuncia la descomposición de las instituciones y de las relaciones sociales.

La segunda generación mantiene estos rasgos y la libertad de probar estilos: puede trabajar con la densidad del significante, la autorreferencialidad del lenguaje, e incluir simultáneamente las mismas preocupaciones político-culturales de los escritores de las generaciones de militancia, como hace la saga de Hernán Ronsino (2007; 2009; 2013); puede experimentar con la subjetividad femenina y semiotizar desde estéticas muy diferentes entre sí experiencias de género y erotismos alternativos que no habían entrado antes en la literatura, como ocurre en ciertos libros de Romina Paula (1979), Hugo Salas (1976) o Clara Anich (1981) (Paula, 2005; Salas, 2010; Anich, 2014), y al mismo tiempo hay lugar para explorar, como dijimos, las tramas fuertes y los géneros masivos. Vuelve además el interés por una literatura que denuncie la injusticia social: el tren de la Historia se ha puesto en movimiento y aunque las certezas de hierro, las abstracciones ideales que signaron los tiempos de militancia anterior (afortunadamente) no han regresado en sus vagones, sí regresó la intuición de que subirse a él es posible.

Por un lado, entonces, la politización explícita de la literatura vuelve a legitimarse; por el otro, esto se hace sin abandonar la libertad que trajeron los noventa para reír y cuestionar las sólidas certezas y la solemnidad de los tiempos anteriores. A lo cual se suma el bálsamo que trae a los jóvenes de ese momento la decisión del Estado de castigar los crímenes de lesa humanidad: hacerse cargo de investigar, juzgar, encarcelar a

19. En cuanto a la frase citada, una estudiante de mi Seminario en la Carrera de Letras (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) recomendó en esos términos esa lectura, en el año 2003. La misma frase resonó algunas veces en reuniones del movimiento de la NNA.

los asesinos de muchachos y chicas insepultos libera a los jóvenes nuevos: el peso de los muertos empieza a dejar de atormentar la conciencia de los vivos y aparecen en la literatura entonaciones y representaciones que hasta ahora no podían pronunciarse ni leerse: el humor, a veces muy negro, la incorrección política, el juego ácido, la crítica burlona (por izquierda) a ciertos lugares comunes en la reivindicación de la memoria o en la política de Derechos Humanos. Relatos como “Qué quiero ser cuando sea grande”, de Hugo Salas, su novela *El derecho de las bestias* (una vitriólica reescritura de *Amalia* de Mármol en delirante –y no tanto- clave antiperonista), la obra entera de Félix Bruzzone o *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Pérez (1977) son potentes evidencias de esta libertad, que ya no tiene que pagar los precios que pagaron antes, por ejemplo, la escritora de la generación de militancia Liliana Heker (1943), cuando se atrevió a publicar su novela *El fin de la Historia* (Heker, 1996), en plena década del '90, bajo el reino absoluto del tabú del enfrentamiento,²⁰ o la joven cineasta Albertina Carri (1977), hija ella misma de desaparecidos, cuando estrenó su documental *Los rubios*, donde aparece explícitamente la defensa de su derecho a hablar con su propia voz y la negativa tajante a actuar como la muñeca Chirilota de bienintencionados ex militantes que, como ventrílocuos, querían utilizarla.²¹

Más allá de que el hecho de que fueran mujeres quienes se atrevieron a crear con semejante audacia facilitó la furia de la crítica, si esas dos creaciones poderosas, independientes, corrosivas, hubieran aparecido ya entrada la década kirchnerista, la indignación y la violencia con que fueron recibidas no hubiera sido, probablemente, tan intensa y sobre todo tan fácil de pronunciar y publicar. En el nuevo panorama político del país crece el lugar para discutir el pasado traumático sin que se empuje a quien se atreve a hacerlo al infierno de la extrema derecha. Cuando Polinices es enterrado como se debe, Antígona puede elegir la vida y usarla también para pensar y discutir acerca de lo justo u oportuno de la conducta de su hermano. En cambio, mientras sus huesos insepultos son la cifra misma del horror del Estado, cualquier cuestionamiento a Polinices puede ser usado como una justificación.

La ley habilita, tranquiliza, pone a cada uno en su lugar y permite el pensamiento crítico. La Ley recupera la relación entre lo que se dice y lo que se hace, entre valores y hechos; los fantasmas eternamente jóvenes hallan cierta paz cuando hay juicio y castigo y hasta logran morir definitivamente. Entonces, los jóvenes de la segunda generación de postdictadura pueden avanzar y ocupar el escenario primaveral de la patria, donde antes sólo había espacio para las siluetas de idealistas perfectos y caídos en la flor de su vida. Una nueva juventud aparece y puede incluso volver a ser demonizada, como en los '70, no ya porque toma cerveza o se droga en las veredas sino porque milita, hace política. Esa misma demonización es el síntoma de que algo ha vuelto a estar en donde correspondía.

VI. Hay una historia: el camino que sigue

Las diferencias entre primera y segunda generación de postdictadura que se han señalado son propensiones, predominios que pueden demostrarse pero ni tienen fronteras rígidas ni deben ser entendidos como recetas para leer todas las obras. Las novelas de Claudia Piñeiro (1960) o de Marcos Herrera (1966), por ejemplo, están siempre ligadas en algún grado al policial y a cuidadosos mecanismos de construcción de la trama; *Reality*, de Beatriz Vignoli (1965) es un thriller vertiginoso y gore, Hernán Domínguez Nimo (1969) escribe relatos enmarcados en el fantástico o la ciencia-ficción y también la trama es protagónica; sin embargo todos ellos pertenecen a la primera generación de postdictadura y no a la segunda.²² Claro que recién comienzan a publicar entrado el siglo XXI, es decir, en forma contemporánea con los escritores

20. La hipótesis del “tabú del enfrenamiento” fue elaborada en forma grupal durante el transcurso del mencionado P.E.N.C.A. (cf. nota 3), para referirse a la potente prohibición de representar en cualquier tipo de discurso artístico o crítico-ensayístico a la militancia revolucionaria armada pero también a cualquier franco enfrentamiento social de clases, con o sin armas, y la prohibición de (el terror a) desarrollar a fondo cualquier polémica, desacuerdo incluso meramente teórico o académico, cualquier pensamiento que reivindicara abiertamente su intención de dar una batalla en el campo de la política cultural o de la política a secas. El tabú imperaba con evidencia durante los años '90, cuando el P.E.N.C.A. llevaba a cabo sus Seminarios de Investigación. Es probable que haya ido retrocediendo hasta caer con estrépito en los levantamientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. La decisión de juzgar a los responsables del terrorismo de Estado, ya a partir de 2004, contribuyó a terminar de extinguirlo al abrir la posibilidad de contar (representar), investigar, discutir la historia de la lucha armada, tanto por derecha como por izquierda. En la literatura de los '90 y 2000 pueden verse los efectos tanto del tabú como de su final.

21. El film *Los Rubios*, con dirección de Albertina Carri, se estrenó en 2003. Para un análisis documentado de los debates que produjo la novela de Heker cf. De Marchi (2003), respecto de los ataques a Carri por su película, cf. por ejemplo Kohan (2004).

22. De Claudia Piñeiro pueden verse, entre otras novelas, *Tuya* (2005) y *Las viudas de los jueves* (2005); de Marcos Herrera, *La mitad mejor* (2009) y *Polígono Buenos Aires* (2013). Cf. también Vignoli (2014 [2004]) y Domínguez Nimo (2017).

más jóvenes, lo cual nos conduce a una de las hipótesis que quiero introducir: la diferenciación entre primera y segunda generación es muy importante para entender el surgimiento de la NNA en los '90 y lo nuevo que nace durante los años kirchneristas; es decir: *las producciones de juventud* de todos estos escritores y escritoras. Pero cuando estudiamos el conjunto de la obra de un autor o autora a lo largo de las últimas casi tres o dos décadas, según el caso, las diferencias literarias que se plantearon entre primera y segunda generación tienden a diluirse.

La caída del tabú del enfrentamiento, por ejemplo, se observa en los primeros años de este siglo, como dijimos, en escritores de la segunda generación, pero tiende a observarse en las obras de la NNA posteriores al 2001 que escriben ambas camadas. El estallido social que viene de vivirse y el progresivo final de la impunidad permiten a estas generaciones concebir lo que el joven de *Memoria Falsa* no podía: un proceso histórico *antes* de la picana eléctrica.

“¿Hay una historia?”, se preguntaba *Respiración artificial* en el momento mismo de tener que empezar a narrar. La pregunta era tan contundente como profética: pocos años después, la narrativa naciente de la primera generación de postdictadura respondería casi unánimemente: no. Y si hay una historia, diría, ésta empieza, como escribió Apolo, en 1976.

Pero años después Carlos Gamerro completará hacia atrás la saga iniciada con *Las Islas*, cuya primera entrega transcurre y además es publicada durante el menemismo. Las víctimas del poder en esa novela responden al imaginario pronunciable en los '90: una desaparecida “inocente” (ni militante, ni guerrillera) y un excombatiente de Malvinas. En cambio, *La aventura de los bustos de Eva* (2004) y *Un yuppie en la columna del Che Guevara* (2011) (Gamerro, 2004; 2011), precuelas de *Las Islas*, ofrecen una muy provocativa versión de la lucha armada, antes imposible de escuchar o leer. Ya *Las Islas* había violado el tabú del enfrentamiento, por ejemplo en la escena donde esos particulares damnificados de la dictadura que son los ex combatientes de Malvinas, defienden con armas a una mujer y a sus hijas. Pero ahora aparece la guerrilla que opera en una fábrica tomada, aparece la guerra en el monte tucumano. Y la entonación es inédita: no demoniza; usa la risa, la burla implacable, la ironía, para pedir que *se critique, se piense*, no que se repudie ni se anatematice; para pedir que se interrogue y se reflexione sin prejuicios sobre un momento histórico del que antes no se hablaba, del que sólo se podían lamentar las consecuencias.

En general, el terror al enfrentamiento retrocede: guerrilleros y guerra social pasan a ser conscientemente representables en la ficción literaria sin que se precise de las metáforas o climas extrañados que necesitó la generación anterior. Si Ignacio Apolo había precisado utilizar tonos bíblicos, legendarios, abstractos y hasta mágicos para poder imaginar/contar cómo una guerrillera se asomaba al mundo quieto y vencido, veinte años después, para buscar al bebé que le llevaron durante una ofensiva armada, ahora el mismo Ignacio Apolo publicará en 2014 *La apropiación*, un libro donde se enredan en forma alucinada los significantes atroces de la dictadura que terminó, con una preocupación política y humana nueva, tan de este presente: el lenguaje de las minorías y los diferentes, y entonces una mujer termina sosteniendo un arma, pegando un tiro, para defender a una niña sorda (Apolo, 2014).

Marcelo Figueras entró a la literatura con la ya mencionada *El muchacho peronista*, un juego libre donde la Historia, “la hermosura de los hechos” (para citar la frase con que Rodolfo Walsh (1969) rendía homenaje al acontecimiento histórico-político en toda su plenitud) generaba *hermosura de ficciones* que nada le debían a los hechos, salvo, ni más ni menos, poder existir. En su primera novela Figueras ya escribía obsesionado por la Historia y la política, sólo que esa obsesión latía con la música

asombrada y escéptica de su época. Su narrativa posterior al 2001 fue dejándose ganar por la confianza en el devenir histórico. Primero, se concentró en ese él sí había conocido biográficamente, aunque siendo un adolescente: la dictadura militar y el genocidio. Así nacieron *Kamchatka* (2002), escrita aún durante la impunidad, y *La batalla del calentamiento* (2006), donde se usa el cuento de hadas para interrogar los efectos de la dictadura. Y luego la política sigue golpeando la puerta: el conflicto en Medio Oriente genera *Aquarium* (2009) y una Argentina contradictoria y cíclica que se pone a merced de un futurista y distópico poder neoliberal (que una vez más el escritor predice –igual que al papa argentino–) crea la monumental novela *El rey de los espinos* (2014), que se nutre del comic, la ciencia-ficción, las novelas de aventuras decimonónicas y otros géneros de acción, pero también de la biografía de Héctor Oesterheld y sus hijas montoneras (Figueras, 2002; 2006; 2009; 2014; 2017).

Muy atrás ha quedado el tabú del enfrentamiento. En este camino donde “la hermosa de los hechos” se enreda cada vez más con la conciencia del proceso histórico, Figueras llega a su última novela, *El negro corazón del crimen* (2017), un thriller donde un joven trabajador de la industria editorial, traductor, escritor de cuentos policiales de enigma para revistas masivas y jugador de ajedrez, se entera de que “hay un fusilado que vive” y deviene un investigador militante, dispuesto a empuñar un arma por una causa política. Rodolfo Walsh es el personaje de ficción más reciente que ha encarado Figueras, un hito en un camino literario cuyo recorrido es ejemplo elocuente de lo que quiero demostrar.

VII. La Historia que hay, ¿va a algún lado?

“Todo puede pasar”, se llama uno de los cuentos de *Rapado*, el primer libro de Rejtman, y bien podría continuar agregando: “pero que todo pase no va a cambiar absolutamente nada”. No obstante, no *pasa* tanto: cosas molestas y menores, o simplemente anodinas, componen la trama de esos relatos. Incluso en el que se llama, como el libro, “Rapado”, cuando aparece la posibilidad de que llegue la policía, el hecho se vuelve poco creíble y falto de dramatismo, al punto en que el momento realmente álgido del cuento no es ése; su *incipit*, el quiebre que pareciera indicar que por eso habrá historia, consiste en que Lucio, su protagonista, “toma una decisión repentina: entra a la peluquería –son las seis y media de la tarde, casi verano– y decide hacerse rapar” (Rejtman, 1992: 87).

Si se piensa que “Rapado” es uno de los cuentos que más se acerca en el libro a algo que podríamos llamar una situación extrema, se vuelve evidente la concepción de acontecimiento sobre la que, a comienzos de los años ’90, esta nueva forma narrativa está trabajando. Cuando transcurre un tiempo y la cabeza de Lucio se puebla con una pelusa pinchuda, el chico repite la acción de raparse:

Ahora, más que una decisión repentina de cambiar de aspecto, piensa Lucio, es una manera de dejar las cosas tal como están (1992: 88).

Dejar las cosas tal como están se vuelve tal vez, en estos cuentos tan originales, una ética narrativa que, paradójicamente, transforma el relato como género y consigue desencajar las expectativas de lectura, obligándonos a percibir hasta dónde la vieja confianza por el cambio histórico ha naufragado. Los cuentos iniciales de Rejtman avanzan –al menos en apariencia– en dirección contraria a lo que la tradición literaria entera señala para cualquier relato: cuando Propp y Greimas estudian la estructura universal de los cuentos folklóricos, que originan de algún modo cualquier posibilidad de narración literaria, dejan claro hasta dónde un cuento es algo que jamás “deja las cosas tal como están”; si hay historia, es porque en su transcurso deviene una *transformación* (Propp, 1998; Greimas, 1987).

Por supuesto, de un modo profundo y minimalista, hay transformaciones en los relatos de *Rapado*; a veces es una muy sutil modificación que intuimos en un personaje, aunque la escritura corra una voluntaria cortina opaca entre su subjetividad y nosotros; la mayoría es simplemente la transformación que experimentamos por leer, ingresar a ese universo exasperantemente apático y salir de él con una mezcla extraña de ironía y desazón.

La mirada socarrona de Rejtman continuó en sus libros posteriores; también el interés por representar a los jóvenes de este tiempo y volverlos protagonistas de sus tramas aunque él ya no tenga 31 años, como cuando publicó *Rapado*. También continúa sobrevolando en su obra la ironía con que se afirma “todo puede pasar”. Lo que los años y tal vez el devenir histórico argentino agregaron constituye sin embargo una diferencia contundente: en su último libro, *Tres cuentos* (2012), los relatos de Rejtman se zambullen en la situación límite, el acontecimiento extremo.

Son sucesos tan graves y dramáticos como ridículos: un joven gana una beca para hacer una residencia para artistas en Estados Unidos, pero allí roba los víveres de todos y termina prendiéndole fuego a su estudio y escapando; otro, como no soporta el piano que toca su vecino, busca frenéticamente volver a fumar el único tipo de marihuana que lo ha salvado una vez: no sólo le curó la desesperación por tener que escuchar esa música, sino además le permitió disfrutarla con intensidad casi sobrenatural; un equipo de rugbiers vandalizados destruyen, luego de haber ganado un partido, un centro turístico residencial en Córdoba y asedian durante toda la noche, como en una película de terror, el caserón donde un grupo de jóvenes se ha refugiado para salvar sus vidas. Los personajes siguen siendo tan leves como antes pero ahora varios discursen sobre sus principios y hasta sus convicciones políticas, aunque algo en las peripecias que protagonizan desmienten cualquier intento de tomarlos en serio.

La acción casi nula de antaño ahora va de acá para allá, como una máquina loca. Los relatos devinieron novelas cortas (aunque el libro se llama *Tres cuentos*, cada uno tiene un promedio de 90 páginas). Es como si la narrativa de Rejtman hubiera registrado tanto el final de la tranquilizadora mentira del fin de la Historia como el disparate de creer que, porque se puso en marcha, va realmente a algún lado.

No es el único que apunta en esta dirección. Con otras estéticas, trabajando con lenguajes y convicciones radicalmente diferentes, algo de esto aparece en los jóvenes que sigue representando por ejemplo la narrativa de Mariana Enríquez. En su obra inicial ya estaba el gesto romántico extremo²³, las tramas se vuelven cada vez más tremendas y trágicas, el terror se intensifica. Los cuerpos se desgarran, hay sangre, entrañas, antropofagia, sexualidades atormentadas, deseos repugnantes, un horror que parece no encontrar límite.

También en el imaginario narrativo de Enríquez la Historia se ha puesto en marcha. No gira como máquina loca: podemos sentir las opiniones, la ira, los ideales de quien escribe. Pero igual que en Rejtman, no se percibe la menor confianza en que exista una salida. Los jóvenes que en sus primeras obras deambulaban inmersos de culpa y frustración ahora re-accionan con una rabia suprema: en *Chicos que vuelven* (2010), adolescentes asesinados por la policía, por las redes de trata, por los maltratos del Estado, retornan vueltos zombies a la Capital del país, arrastran sus mutilaciones, sus heridas, y no hablan (Enríquez, 2010). Su presencia inexplicable enrostra a los adultos aterrorizados, que no quieren reconocerlos ni mirarlos (entre quienes los niegan están sus propios padres y la inmensa mayoría de los habitantes de Buenos Aires), lo que les hizo la sociedad feroz. En el cuento “Algunas cosas que perdimos en el fuego”, las muchachas se dejan arder en hogueras hasta deformar sus cuerpos: buscan asquear, ser inútiles para los acosadores masculinos (Enríquez, 2016). No es

23. Cf. su primera novela *Bajar es lo peor* (1995), escrita antes de tener 30 años.

un modo de “salvarse” de la violación y el femicidio, es un modo de gritar de rabia, de inmolar el cuerpo para ofrecerlo como bandera contra la violación y el femicidio. Terror de resistencia, locura militante, guerrilla performática, terrorismo del Más Allá alimentan esta narrativa extremadamente singular que ha hecho de las relaciones entre relato y política algo tan salvaje y extremo como la injusticia y la inequidad de este tiempo, cuando el hipócrita canto a la democracia no logra disimular que las condiciones de opresión han alcanzado un punto que ni el escepticismo o el pesimismo más intensos pudieron alguna vez imaginar.

Bibliografía

- » Anich, C. (2014). *Privado*. Buenos Aires: Gárgola.
- » Apolo, I. (1996). *Memoria falsa*. Buenos Aires: Atlántida.
- » Apolo, I. (2014). *La apropiación*. Buenos Aires: Interzona.
- » Battista, V. (1992). "Aventuras, crímenes y fracasos. Relato iniciático de Marcelo Figueras", *Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, jueves 23 de abril.
- » Bermani, A. (2011). *Ciertas chicas*. Buenos Aires: Conejos.
- » Bruzzone, F. (2008a). 76. Buenos Aires: Tamarisco.
- » Bruzzone, F. (2008b). *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- » Cuadros, R. (s/f). *Contra el método generacional*. Disponible en <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MCoo37544.pdf>>.
- » De Marchi, R. (2003). *De la crítica de la ficción a la ficción de la crítica*. Córdoba: Editorial de la Municipalidad de Córdoba.
- » Domínguez Nimo, H. (2017). *La primera muerte es gratis*. Buenos Aires: Ayarmanot.
- » Doval, R. (2004). *Signo de los tiempos*. Buenos Aires: Colihue.
- » Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- » Drucaroff, E. (selección, prólogo y notas) (2017). "Cuentos de un tiempo desencantado", en Drucaroff, E., *El nuevo cuento argentino. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL.
- » Enríquez, M. (1995). *Bajar es lo peor*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Reeditada en 2014, Buenos Aires: Galerna.
- » Enríquez, M. (2010). *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim.
- » Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- » Figueras, M. (2002). *Kamchatka*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Figueras, M. (2006). *La batalla del calentamiento*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Figueras, M. (2009). *Aquarium*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Figueras, M. (2014). *El rey de los espinos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Figueras, M. (2017). *El negro corazón del crimen*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Forn, J. (1991). *Nadar de noche*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur.
- » Fresán, R. (1991). *Historia argentina*. Buenos Aires. Planeta: Biblioteca del Sur.
- » Gamero, C. (1998). *Las Islas*. Buenos Aires: Simurg.
- » Gamero, C. (2004). *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Norma.
- » Gamero, C. (2011). *Un yuppie en la columna del Che Guevara*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.

- » Heker, L. (1996). *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Henríquez Ureña, P. (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México: Fondo de Cultura.
- » Herrera, M. (2009). *La mitad mejor*. Madrid: 451 Editores.
- » Herrera, M. (2013). *Polígono Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Kohan, M. (2004). “La apariencia celebrada”, *Revista Punto de Vista* N°78.
- » Mannheim, K. (1993). “El problema de las generaciones”, en *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, ISSN 02120-5233, n°62, (Ejemplar dedicado a Karl Mannheim). Disponible en <http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_o62_12.pdf>.
- » Marías, J. (1949). *El método histórico de las generaciones*. Madrid, *Revista de Occidente*.
- » Molina, I. (2006). *Los estantes vacíos*. Buenos Aires: Entropía.
- » Molina, I. (2010). *Los modos de ganarse la vida*. Buenos Aires: Entropía.
- » Muslip, E. (2000). *Examen de residencia*. Buenos Aires: Simurg.
- » Muslip, E. (2015). *Avión*. Buenos Aires: Blatt y Ríos.
- » Ortega y Gasset, J. (s/f). *En torno a Galileo (Esquema de la crisis)*, publicado originalmente en Madrid, en la colección *Revista de Occidente* en Alianza Editorial. Disponible en <<https://es.slideshare.net/nataliablasi/ortega-y-gasset-en-torno-a-galileo-esquema-de-las-crisis>>.
- » Paula, R. (2005). *¿Vos me querés a mí?* Buenos Aires: Entropía.
- » Pinder, W. (1946). *El problema de las generaciones en la Historia del Arte de Europa*. Buenos Aires: Losada.
- » Piñeiro, C. (2005). *Las viudas de los jueves*. Buenos Aires: Alfaguara.
- » Piñeiro, C. (2005). *Tuya*. Buenos Aires: Colihue.
- » Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- » Rejtman, M. (1992). *Rapado*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur.
- » Rejtman, M. (2012). *Tres cuentos*. Buenos Aires: Mondadori.
- » Ronsino, H. (2007). *La descomposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Ronsino, H. (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Ronsino, H. (2013). *Lumbre*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Sagasti, L. (1999). *El canon de Leipzig*. Buenos Aires: Simurg.
- » Sagasti, L. (2005). *Los mares de la luna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Salas, H. (2010). *Los restos mortales*. Buenos Aires: Norma.
- » Saítta, S. (2002). “Después de Borges: apuntes sobre nueva narrativa argentina”, revista *TodaVIA*, septiembre, disponible en <<http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2004/2004terc/literatura1/1082157-4pl.asp>>.
- » Schwartzman, J. (1996). “Un lugar bajo el mundo: *Los Pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill”, en *Microcrítica: Lecturas argentinas*. Buenos Aires: Biblios.
- » Scott, E. (2010). *Los refugios*. La Plata: EDULP.
- » Tinianov, Y. (1978). “La noción de construcción” y “Sobre la evolución literaria”.

- En: Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- » Vignoli, B. (2004). *Reality*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario, (reedición Buenos Aires, Bajo la luna, 2014).
 - » Walsh, R. (1969). *¿Quién mató a Rosendo?*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
 - » Williams, R. (1980). “Estructuras del sentir”, en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.