

¿Arte menor?

Figuraciones de “lo menor” en la narrativa argentina de cambio de milenio

Jimena Néspolo¹

253

En ocasión de los festejos del Bicentenario patrio, Eduvim –la editorial de la Universidad de Villa María, provincia de Córdoba– lanzó una colección dedicada a la narrativa de jóvenes autores argentinos, “Temporal – Narrativa del Bicentenario”, que definía su apuesta así:

Esta Colección, dirigida por el escritor Hernán Arias, busca realizar una panorámica de las narrativas de autores argentinos noveles. Como su nombre lo indica, es una colección “temporal”. Se sitúa en un momento bien preciso: el bicentenario, entre décadas de un nuevo milenio. Y en esa temporalidad, busca correr el velo que cubre la emergencia de una poderosa generación de narradores argentinos que se dispone a relevar a sus padres sin proponerse ningún parricidio. Es, entonces, una apuesta editorial por descubrir el juego de una sucesión: una trama de palabras que busca forjar una nueva temporalidad narrativa.²

Resulta interesante subrayar el supuesto, ya naturalizado en el año 2010, que propicia la salida de “Temporal”: la existencia de una “poderosa generación de narradores argentinos” acontecida, no a través de un quiebre en el canon literario “parricidio” mediante –como sucedió con la Generación de *Contorno*–, sino como una inocente carrera de relevos. Ya

¹ Doctora por la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. CONICET.

²Esta leyenda presenta a la colección en la página web de la editorial.

[Consulta en línea 11/02/2019: <https://www.eduvim.com.ar/catalogo/coleccion/temporal-narrativa-del-bicentenario>]

desde el arte de tapa se define el posicionamiento estético de la colección dirigida por Arias: un notable despliegue de color bailando en imágenes de trazo infantil protagonizadas eminentemente por niños. De los diez títulos programados llegaron a salir siete³, el último en 2012: *Chicos que vuelven*, de Mariana Enríquez; *Hiroshima*, de Juan Terranova; *Doble crimen*, de Ariel Magnus; *Medianera*, de Leandro Ávalos Blacha; *Inicio*, de Daniela Pasik; *La moza*, de Sergio Gaiteri; y *Soja en la banquinas*, de Adrián Savino.

Lejos de ser extraña al sistema literario argentino de cambio de milenio, la serie viene a refrendar el posicionamiento epigonal asumido por esta “joven guardia” (TOMAS, 2005) frente a la voz autorizante de sus “mayores”. No es casual que tanto el director de la colección, Hernán Arias, como los tres primeros autores convocados (Enríquez, Terranova, Magnus) hayan participado del volumen *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*, urdido y prologado por Maximiliano Tomas, y “bendecido” por las palabras de Abelardo Castillo en el prefacio. En el caso del director de la colección, es a través de su primera novela, *La sed* (2011, Premio de Provincial de Novela en Córdoba, 2004), donde salda cuentas con la herencia saeriana, reconstruyendo con un tono moroso, por momentos pasmosamente lírico, experiencias de infancia en el ambiente rural del interior del país.

254

En cuanto a Enríquez, habrá que esperar al año 2014, año en que publica su perfil biográfico sobre Silvina Ocampo, para certificar la honda influencia de esta escritora –que según declara “leyó desde niña”⁴– en su obra. En efecto, el modo fantástico que articula los relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) responde claramente a la apuesta realizada a mediados del siglo XX por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, con su *Antología de la literatura fantástica* (1940). Lejos ya de toda apuesta de riesgo conceptual sobre el modo de pensar el género, para el momento en que estos cuentos y el perfil sobre Silvina salen a la luz,

3Información proporcionada por el director editorial, Carlos Gazzera.

4Ver entrevista de Nuria Azancot, “Mariana Enríquez: ‘Silvina Ocampo quería ser secreta, mantener el misterio’” en: *El Cultural*. Barcelona, 1 de junio de 2018.

hay un amplio consenso en la crítica que señala el espesor de aquella gesta. Como ejemplo, basta revisar el noveno volumen de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, *El oficio se afirma* (a cargo de Sylvia Saítta, 2004): varios artículos de la *Historia* están dedicados a resaltar la centralidad del Grupo *Sur* en el canon literario argentino, pero al menos tres intervenciones contundentes de dicho volumen remarcan el carácter fundacional de la compilación de 1940 para la corriente de lo fantástico en las letras rioplatenses (BALDERSTON, 2004; DÁMASO MARTÍNEZ, 2004) e incluso ponen en valor la obra singular de Silvina Ocampo (MANCINI, 2004). La idea de que la apuesta de ese trío consigue articular un “modo fantástico” (DÁMASO MARTÍNEZ, 2004, p. 185) que tendrá luego amplia aceptación y fructífera descendencia gracias al operativo grupal de un círculo con prestigio en el campo literario y con capacidad de imponer tendencia, básicamente desde la revista y la editorial *Sur*, es para el cambio milenio una certeza compartida por toda la academia. Como señala José Amícola (2012), a tal punto está instalada “la regla del decoro y del pudor” borgeano en el centro del canon literario argentino que parece incluso natural y hasta comprensible la aparición de una “familia bastarda” –que hace pie en las obras de Witold Gombrowicz, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi y César Aira– que pujan otras filiaciones y genealogías desde los márgenes.

En este panorama, la apuesta de Enríquez y de los escritores reunidos en la colección “Temporal” parece suficientemente clara: la figuración recurrente de la infancia o la definición del perfil “menor” de Silvina Ocampo –subrayando su subalternidad dentro del sistema de alianzas sexo-genéricas (amiga de Borges, mujer de Bioy) o al interior de la familia/canon (hermana menor de Victoria Ocampo, directora de *Sur*)– adolece de inocencia o audacia. Más bien se hace eco de aquella “petición de puerilidad” que distinguió el proyecto estético kafkiano: “triunfar con la condición de *permanecer siendo el niño irresponsable que era*” (BATAILLE, 1959, p. 115).

Buenos alumnos

Twiggy y Pepino, dos marginales del sistema que el azahar reúne y la necesidad enamora, han detenido sus vidas en una experiencia de infancia que ha definido su papel secundario en “la historia”. La historia no es cualquier historia, “la historia” es una tira de celuloide y un concurso de canto infantil. Pepino ha actuado en la teleserie infantil *Señorita maestra*, y ha encarnado en la vida real ese personaje secundario que el guionista Abel Santa Cruz le ha asignado en la tira; mientras que Twiggy, habiendo concursado en el programa *Cantaniño* y casi arañado el podio del éxito, ha consumido los años sucesivos en acumular odio contra la ganadora del concurso. Ambos se reconocen en “haber estado aunque sea un ratito en La Gloria” y es eso lo que los hermana en el desamparo. El realismo al que acude la novela de Lucía Puenzo *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007) hace pie en la verosimilitud televisiva de un referente cultural vernáculo compartido, un recurso por demás explotado en la narrativa de César Aira. Se apura Mariana Mariasch en adjudicarle paternidad a la creatura, pero no se equivoca del todo: la narrativa de Puenzo se alista en la facción generacional que podría llamarse la de “los hijos de Aira” (MARIASCH, 2004) dice a propósito de su novela *El niño pez* (2004) – narrada desde el punto de vista de un perro caniche, la mascota de una joven de clase alta, que enmascara la perspectiva patriarcal que asume la narración para desovillar el conflicto de clase y de género que atraviesa Lala, enamorada de una “mucamita adolescente paraguaya” (PUENZO, 2004, p. 10).

256

En las ficciones de Puenzo, la estética televisiva funciona como mecanismo regenerador de lo real adentro de la ficción. Baudrillard estudió el modo en que el imaginario de Disneylandia, como parque temático de la infancia, convalida la supuesta adultez del mundo externo; el recurso de Puenzo de acudir a la mirada infantil desde donde articular sus ficciones (*La furia de la langosta*, 2010; la película y la novela *Wakolda*, 2013) se acuesta sobre la misma pretensión. “Semejante mundo se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo *real*, y para esconder que el verdadero infantilismo está en todas partes y es el infantilismo de los

adultos que viene a jugar a ser niños para convertir en ilusión su infantilismo real” (BAUDRILLARD, 1987).

257

Con todo, el recurso de verosimilizar de manera hiperreal las ficciones a través de la inclusión de series televisivas en las tramas está presente en cantidad de apuestas de similar tenor en Argentina e Hispanoamérica. El diálogo con la televisión de antaño se convierte en moneda cambio generacional, permite neutralizar la emoción frente al yo-autoral infantil que el texto repone y presentar el horror del show pasado y presente. Puntualmente, la novela de Puenzo se acuesta sobre una tragedia real desatada al interior del elenco de *Señorita maestra*. En rigor, el programa se trataba de una *remake* de un éxito de la televisión argentina también de los 60 protagonizado, entonces, por Evangelina Salazar (esposa del popular cantante Palito Ortega, devenido en los 90 militante peronista). Entre 1982 y 1984 se emite la tira en los canales de aire ATC y 9, protagonizada esta vez por la actriz Cristina Lemercier representando el papel de Jacinta Pichimahuida. La elección del personaje no es antojadiza: el referente convoca a “lectoespectadores”⁵ de, al menos, tres décadas, en un abanico político que involucra peronismo, *show business* e infantilidad posada en *realities*. Los acontecimientos trágicos que envolvieron al elenco de la teleserie fueron cubiertos por la prensa en la década de 1990 de manera variopinta, presentando el infortunio con muecas siniestras de jocosa melancolía. Tanto los suicidios de una de la niñas que actuaba en la tira (Etelvina) como el de la maestra que la protagonizaba, junto con el devenir delictivo en la edad adulta de otros de los personajes (Cirilo y Siracusa) ocuparon la primera plana de las noticias durante el menemato. La novela trabaja apelando a esa memoria colectiva, para desdibujar los límites entre realidad y ficción, recargando las tintas sobre el papel “autoral” del guionista, Abel Santa Cruz, devenido también personaje de novela, y sobre el sino tragicómico de estos niños arrastrados a la hiperrealidad de una vida pensada desde y para el espectáculo. Cantidad de “escenas de la vida posmoderna” (SARLO, 1994) de la televisión argentina se recuestan sobre

⁵Concepto que tomo de Vicente Luis Mora (2012) para aludir a una influencia ligada tanto a las ficciones de pantalla como a las literarias. Asimismo, para profundizar la noción de “NNA” o “Nueva Narrativa Argentina” ver de Elsa Drucaroff, *Los prisioneros de la torre* (2011).

estos “niños prodigios”, víctimas de un único éxito, gracias a la competencia rapaz de sus padres detrás de las cámaras. La misma autora, guionista y directora de cine y televisión, cuenta en copiosas entrevistas que durante años atesoró apuntes sobre situaciones propias del *backstage* de los *sets* de filmación, apuntes que parece haberlos volcado sobre estos personajes extraviados entre la infancia y la precoz adultez.

Pero detengámonos no en el perfil de los alumnos sino en el de la maestra, encarnada por Cristina Lemercier, para cambiar el punto de vista y reflexionar sobre el devenir actriz porno de Twiggy en *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Es interesante ahondar en esta figura porque parece ser el eslabón que une política, *mass media* y poder, y que la novela de Puenzo solapa –aunque se la convoque en el título le dedica apenas unas líneas de texto–, para poner el foco en personajes detenidos en la infancia. En efecto, es cuando asume la presidencia Carlos Menem que Cristina Lemercier vuelve a la televisión pública de manera casi ininterrumpida hasta su muerte, para conducir programas infantiles: *Dulce de leche* (ATC 1989), *Boomerang* (ATC 1990), *Cristina y sus amigos* (ATC 1991), *La hora de los pibes* (ATC 1992), etc. Según afirma en sus recientes memorias el peluquero Rubén Orlando (*Perderlo todo*, 2018) –amante y amigo especial de la actriz–, Cristina Lemercier habría acompañado a Carlos Menem durante toda su campaña presidencial, capitalizando en votos conquistados al interior del país esa popularidad forjada en la televisión a través de un personaje ejemplar. La muerte de Lemercier, casada con el hermano de Palito Ortega (gobernador de la provincia de Tucumán entre 1991 y 1995), fue rápidamente caratulada como suicidio –incluso cuando los peritajes de balística proponían otra hipótesis–. Orlando también cuenta que por esos años filmó comerciales en Japón, China y Hong Kong junto al director y publicista Luis Puenzo (padre de Lucía) y que llegó amasar una gran fortuna, que perdió a raíz de la persecución política desatada después de la muerte de Lemercier, acaecida en 1996.

La palabra “femicidio” no existía en la década del 90, tampoco en los años en que Lucía Puenzo escribe y publica su novela. Es claro que la autora no puede o no quiere inventarla: prefiere enfocar la trama de *La*

maldición de Jacinta Pichimahuida en los niños para que esas “eternas promesas” dejen de serlo. “Crecer es dejar de ser una promesa”, dice Twiggy antes de comenzar a filmar.

Infancia alucinada

La narrativa de Betina González puede leerse como una parábola que brega por recuperar las voces de infancia, realizando demorados esfuerzos por abandonar la horma realista de su comienzo, anclado en la publicación de su primera novela *Arte menor* (Premio Clarín de Novela, 2006). El magisterio de Silvina Ocampo y de otras escritoras del gótico norteamericano (Flannery O’Connor, Carson McCullers, Eudora Welty, etc.) funciona aquí como vector que direcciona la búsqueda y hermana a esta obra junto a otras que pueden leerse en la misma constelación (Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Vera Giacconi, por ejemplo). Si la joven narradora de *Arte menor* no hace otra cosa que leer diarios con una lupa obsesiva (“Parte de mi trabajo consiste en leer todos los diarios y todas las revistas”, 2006, p. 73), cuando no recaba información entrevistándose con las ex mujeres de su padre artista (a quien la narradora le hace decir: “la sección espectáculos de *Clarín* es lo único que leo”, p. 17) para componer algo parecido a una biografía; la narradora adolescente que asiste al colegio de monjas en *Las poseídas* (2013) ya se deja encantar por el mundo de la poesía para observar con otra lente la moral beata que la constriñe; así hasta llegar a componer *América alucinada* (2016) ya con personajes netamente “desadaptados” – como allí los llama–, seres marginales que encuentran en la niñez un modo de extrañar la mirada y desnaturalizar la institución familiar y la sociedad de consumo. No es casual en este sentido que un epígrafe de Jean Baudrillard inaugure esta ficción: “Es necesario entrar a la ficción de América, entrar a América como ficción. Es de esta forma que domina al mundo”. La atmósfera alucinada, enrarecida, que aquí se trama lejos de ser un “arte menor” se pretende como un arte capaz de manipular tanto los objetos-signos como las historias.

A veces creo que todo se reduce a eso, que lo que busco es sólo el trazado de una historia común, previsible, que obligue al nombre de mi padre a entrar en mi círculo, en la ronda de los objetos conocidos, gastados por el uso de los años, ese uso que a veces también se llama cariño. Como las cosas de papá que lentamente fueron volviéndose mías, mortalmente inofensivas gracias al contacto con mi cuerpo y mi palabra. (GONZÁLEZ, 2006, p. 87)

Es en la necesidad de aprehender a ese padre ausente que la narradora de *Arte menor* lo cosifica y vuelve no objeto-signo sino fetiche, a partir de los despojos o las ruinas de la cultura: *Clarín*, un volumen anotado de *Rayuela*, los circuitos *under* que transitaba en su juventud o esas esculturas un tanto bizarras que se obstina en recuperar para urdir un simulacro de identidad.

La lectura de la filosofía de Jean Braudillard también aquí está presente, en el modo de concebir el “sistema de los objetos” como parte de las relaciones humanas en la sociedad contemporánea. Parafraseando al autor de *Cultura y simulacro* (1987) podemos decir que en la narrativa de González los objetos de consumo se vuelven signos, es decir, exteriorizan una relación de significación: son por tanto arbitrarios y no coherentes con esa relación concreta, pero cobran coherencia, y por tanto sentido, en una relación abstracta y sistemática con todos los demás objetos-signo. Es entonces cuando esta narrativa se “personaliza”, forma parte de la serie, y es consumida no en su materialidad, sino en su diferencia.

260

Esta conversión del objeto hacia un *status* sistemático de signos implica una modificación simultánea de la relación humana, que se convierte en relación de consumo, es decir, que tiende a consumirse en la doble acepción del término: a “consumarse” y a “aniquilarse” a través de los objetos que se convierten en la mediación obligada y, muy rápidamente, en el signo sustitutivo, en el pretexto. (1985, p. 213)

Sabemos, asimismo, que lo que es consumido nunca son los objetos sino la relación misma (significada y ausente, incluida y excluida a la vez); es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos que la exhibe.

La emergencia fantasmal y alucinada de la sociedad norteamericana –meca Occidental del consumo– en las ficciones posteriores no es por tanto fortuita. Así, los trece cuentos que componen el volumen *El amor es una*

catástrofe natural (2018) están hilvanados por una reflexión sobre la infancia, sobre las demandas del éxito, y sobre la exhibición de la vida privada, en un mundo que exige la mostración de la intimidad para monetarizar las relaciones. El primer cuento que abre la serie (“Los que persiguen tormentas”) es narrado por una niña que observa extrañada el modo en que sus padres pierden ante ella todo estatuto moral sólo para conseguir fama televisiva, mientras que “Lobos y diamantes” se erige en su revés: narra cómo una mujer se construye un lugar en la sociedad a través de un relato apócrifo sobre su infancia (“La historia era increíble pero millones de personas la compraron, la leyeron y quisieron saber más. Entonces contrataron a Avi para que fuera de sala en sala a contarlo todo otra vez”, 2018, p. 53).

261

González escribe como si tradujera un cuento escrito en otra parte, tal si su tarea fuera llevar a una lengua referencial y transparente, que no acusa diferencias entre los personajes y los narradores de cada relato, historias vividas en la sordidez de otros lenguajes. La sensación de extranjería está lograda a través de nombres de origen sajón (Don y Diana, Leila, Mrs. Olivia Annabella Erk, etc.) y también de la deixis de lugares cuya referencia se desdibuja: ficciones ambientadas en cualquier pueblito estadounidense que reenvían a su vez a cualquier ciudad periférica. A cambio, se subrayan los referentes de la cultura pop o el uso global de las nuevas tecnologías como zonas francas comúnmente compartidas. Pero, ¿los referentes de la cultura de masas establecen un diálogo de culturas? ¿O, más bien, sirven para obturar lo distintivo y singular que escapa a la máquina homogenizadora del Capital?

La respuesta parece darla el cuento que da nombre al libro. En efecto, “El amor es una catástrofe natural”, narrado por una joven que se recupera de su separación viendo programas de gimnasia aeróbica por televisión y que observa que mantenerse ocupada, bailando al son de la música disco, es la mejor manera de escapar de esa “hora en que las personas de este pueblo enloquecen”, “van a la chimenea y ponen las manos directamente sobre el fuego”, “entran en las escuelas y disparan sobre niños y maestras hasta no dejar un solo corazón con venas” (GONZÁLEZ, 2018,

p. 41). Lo distintivo, como el amor –parece decirnos el volumen–, es catastróficamente intolerable. De hecho, esa es la razón por la que es sometido a los protocolos de la psiquiatría el joven que se comunica con los animales (“La sombra de los animales”), o por la que “la salvaje de América”, “la niña gato”, esa niña “que ha logrado la invisibilidad sin siquiera proponérselo” (2018, p. 176) es cooptada por una secta religiosa: “De todos lados llegaba gente para ver a la perfecta salvaje, que aparecía desnuda bajo una bata casi transparente, hierática y silenciosa, sentada sobre un montículo de tierra entre dos árboles que enmarcaban las ceremonias del culto” (p. 183).

Quizá sea este último cuento, “La preciosa salvaje”, el mejor acabado de la serie. No sólo porque hace sistema con otros –y en especial “La joven sin atributos”– sino porque condensa las líneas temáticas sobre las que trabaja el volumen de una manera más rotunda o más alejada del clisé: la niñez como un periodo trágico y definitivo en la vida de las personas, la naturaleza y la animalidad como el afuera ominoso de la cultura, la incapacidad del mundo adulto regido por la norma de comprender el misterio de lo distinto.

262

Emoticones y juguetes en mundo-niño

“La literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo” dice Kafka en su *Diario* (el 25 de diciembre de 1911). En efecto, así plantea Franz Kafka el problema: la literatura es cosa del pueblo. No habría un sujeto de la enunciación que sería la causa, ni un sujeto del enunciado que sería su efecto, “sólo hay *dispositivos colectivos de enunciación*, y la literatura expresa estos dispositivos en condiciones que no existen en el exterior, donde existen sólo en tanto potencias diabólicas de futuro o como fuerzas revolucionarias por construirse” (DELEUZE, 1975, p.31). Así, en *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari definen las tres características que sostienen la pretensión literaria de constituir “el propio desierto” dentro de una lengua: la existencia de un dispositivo colectivo de enunciación, la articulación de lo individual en lo inmediato

político del lenguaje y una desterritorialización de la lengua vehicular. La reflexión que despliegan los filósofos a partir de “lo menor” en la obra de Kafka –es decir, a partir de estatuto subjetivo de la infancia y de la animalidad que trama su escritura–, puede incluso ser leída como un programa, una invitación a “escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera” y es capaz de encontrar su “propio punto de subdesarrollo”, su “propia jerga”, su “propio tercer mundo” dentro del lenguaje. Me atrevo a decir que este programa es el que anima a la narrativa de Diego Vecchio, allí ha encontrado el mojón desde donde articular su estilo a partir de los discursos que construyen la “infancia” en el fulgor de este mundo-Disney nuestro. Los manuales de higienismo y crianza de los niños desde los albores de la Modernidad –con su construcción victoriana del infante como sujeto/cuerpo pasible de ser intervenido por los protocolos de la ciencia médica y de la escuela–, *vademécums* pediátricos, juguetes, libros, programas de televisión o esos productos de entretenimiento o de consumo que la cultura de masas predica como apósito de la infancia son los que constituyen ese gran dispositivo colectivo de enunciación a partir del cual Vecchio construye su literatura.

263

Era una rana. De esto no cabía ninguna duda. Pero no, una rana maléfica. Era Esmeralda, la rana preferida de todos los niños, al menos en la ciudad de Buenos Aires. Qué estaba haciendo ahí, en el fondo de aquel agujero, exánime, maculada, medio ahogada, en vez de estar grabando el próximo episodio de *A la cama con la rana ranarana* (tercera temporada) es otra historia, que merece ser contada en detalles, si tenés ganas de escucharla, desde luego. (2010, p. 80)

Bajo la aparente inocencia, hay un revés de obscenidad y horror que no cesa de manifestarse tanto en la asunción del juguete como fetiche como en los peligros que rodean a los relatos. En *Osos* (2010) será ese peluche especial que cada niño necesita para abrazar el sueño, el que también lo inicie en el espanto: la narrativa de Vecchio trabaja en esa zona del cuento maravilloso a partir del cual el sujeto ingresa en la cultura, el problema es que en la cultura de cambio de milenio el objeto se ha dissociado del sujeto para entregarse a la lógica de la simulación plena. El peluche como juguete en el espacio de la infancia es también el peluche-souvenir que se entregan los amantes en la utopía romántica del actual “capitalismo emocional”

(ILLOUZ, 2009), y es también el ícono-pelucho que puede observarse –por ejemplo– en el reverso de la serie de billetes argentinos de figuración animal impresos a partir de enero de 2016. Frente a la reproducción obscena del objeto-pelucho-juguete-souvenir-dinero el sujeto se ha vuelto frágil: plagado de incertezas no puede sino volver una otra vez a escenas de infancia para recomponer su prehistoria.

Asediado por todas las hermenéuticas de la sospecha, a lo largo del siglo XX, el sujeto si bien no ha alterado el postulado metafísico de su existencia se ha visto obligado a admitir el melodrama de su fragilidad y de su desaparición. Hacia el cambio de milenio, el sujeto psicológico, el del poder, el de género y el de saber es, enfrentado con su propio deseo, incapaz de administrar una representación coherente del universo y de sí mismo. Afirma Baudrillard, “la posición de sujeto ha pasado a ser simplemente insostenible” (1997, p. 83), porque en la connivencia con los objetos se encuentra atravesado por una contradicción absoluta en la perspectiva de su propia economía. Llegamos entonces al punto clave de la paradoja: si la posición del sujeto burgués y psicológico se ha vuelto insostenible, el objeto ha manifestado en cambio su destino: el de ser la parte alienada, “la parte maldita” (BATAILLE, 1974) del sujeto. Obsceno, pasivo, prostituido, se ha vuelto la encarnación del “Mal” soñado por los pornógrafos para volverse al fin la materialización de la alienación pura. El oso de peluche, el fetiche erótico o el fetiche infantil, borra la accidentalidad del mundo y la sustituye por necesidad absoluta. Los personajes de *Osos* y de *Microbios* pueden vivir en el “universal de la cultura”, perseguir fines racionales y objetivos, ser sujetos perfectamente sociales y sin embargo, en un momento determinado, observan que la dicha y la desdicha de vivir encarnan en una cosa absolutamente singular, que se abstrae de la determinación universal y, lejos de sus cualidades naturales, comienza a resumir todas las formas de su alteridad y de su identidad. Ese es el momento en que el destino del sujeto pasa al del objeto, y la ironía se impone como una fuerza fatal y definitiva.

Desde comienzos del siglo XX la ciencia acepta que cualquier dispositivo de observación a nivel microscópico provoca una tal alteración del objeto que su conocimiento se vuelve peligroso. Aniquilada la

posibilidad de observación objetiva que certifique la existencia de una realidad, lo que se instala como convención es la incertidumbre (BAUDRILLARD, 1997, p. 86). Es sobre este discurso científico, desestabilizado en su pretensión de abrazar cualquier verdad mayestática, que la narrativa de Vecchio pone la lupa. Así, el volumen de cuentos *Microbios* (2006) se propone como una galería de casos clínicos donde lo monstruoso se abraza a la literatura, “la literatura es un cuerpo que escribe” —reza la contratapa—. El discurso médico-farmacológico, extrañado en su absurdidad e infantilizado en sus extremos, certifica un único reinado: el de la ficción. En *La extinción de las especies* (2017) el autor monta un pastiche histórico-científico que conjuga la manía humana por el coleccionismo con las taxonomías delirantes. Así, la investigación paleontológica y ornitológica convive con la hipótesis de que todos descendemos de las ardillas y con restos estafalorios de un museo imposible. En el fondo de la novela coral sobreviven los objetos y la pulsión por plagar el lenguaje con la sintaxis vacía del emoticon.

265

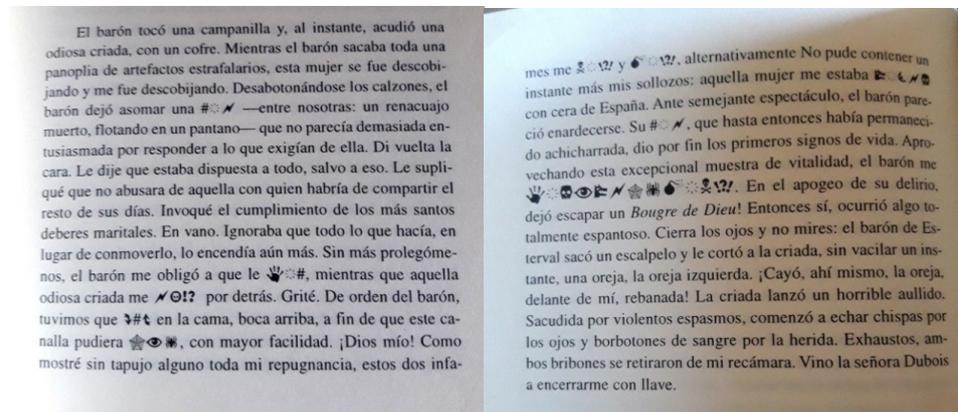


Fig. 1. Páginas 97 y 98 de la novela de Diego Vecchio, *Historia calamitatum*. Buenos Aires, Paradiso, 2000.

Escrita a modo de novela epistolar del siglo XVIII, ya en *Historia calamitatum* (2000) Diego Vecchio acudía al discurso libertino para hendir el cuerpo del lenguaje con íconos que, así como imponían una detención en la lectura y un ejercicio de desciframiento, decretaban la fragmentación y el vacío. Los cuerpos desmembrados de las víctimas de este barón, especie de Barba Azul de las amantes antípodas, poco a poco veían reducir su existencia para convertirse en trozos de sí: meros objetos.

A modo de conclusión

Éste es el mar (2017) de Mariana Enríquez acude también a los cuentos infantiles como pre-texto desde donde construir la ficción. El argumento es simple y se centra en las aventuras de una hada por destacarse del enjambre y dar a luz a “un dios” –esto es: matar al artista elegido en el cenit de su carrera para que se convierta en “estrella” (“No hacemos Leyendas. Hacemos dioses” advierte “madre Hécate” cuando el hada le pide permiso para cantarle al elegido una de sus canciones de manera que el artista corone con un *hit* su muerte (ENRÍQUEZ, 2017, p. 77). No está sola en su empresa, la rodea el grupo selecto de las “Luminosas”; es decir, hadas que han convertido en “leyenda” a otros artistas (John Lennon, Jimi Hendrix, Curt Cobain, etc.); contra las “Luminosas” están las “Imago” (las hadas malas que en vez de construir estrellas, se las devoran): el mundo feérico pensado como eterna confabulación femenina en torno a la construcción de “dioses”.

266

Que la chica se enamore de su víctima no es un accidente, es parte de la educación sentimental que articula el *fantasy*: jardines derruidos, grandes casas frente al mar, bosques y cielos cambiantes, el paisaje de ciudades en ruinas... Todo es “hermoso”, hasta el acecho de la muerte. En la cultura de masas, nada es más natural que el género y nada es más esperado que el aplauso.

En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bruno Bettelheim interroga las razones del encanto y pervivencia de los cuentos de hadas a lo largo del tiempo, en adultos y niños. El enfrentamiento con conflictos humanos básicos (el envejecimiento, la muerte, el deseo de vida eterna, el mal, etc.) y la presencia de personajes polarizados que encarnen ideas o valores claros permiten que el niño trabaje sobre problemas existenciales y avance hacia la madurez, dice. “Los personajes de los cuentos de hadas no son ambivalentes, no son buenos y malos al mismo tiempo, como somos todos en realidad. La polarización domina la mente del niño y también está presente en los cuentos” (p. 15). Así, tenemos que una persona es buena o es mala, pero nunca es ambas cosas a la vez; una hermana es honrada y

trabajadora, mientras que las otras son malvadas y perezosas: una es hermosa, las otras son feas. Las polarizaciones le permiten establecer identificaciones positivas que constituirán el desarrollo de su personalidad. La literatura infantil actual –afirma Bettelheim– suele seguir la creencia idiosincrática de los adultos que predica que el niño debe ser apartado de lo que más le preocupa: sus ansiedades desconocidas y caóticas, sus a menudo violentas fantasías. Nuestro mundo-Disney ha construido una infancia y una animalidad que actualiza la teoría del “buen salvaje” y piensa sujetos donde está ausente la angustia del existir. Es ahí cuando emerge el “arte menor” de los monstruos...

los niños saben que *ellos* no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman y esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo.

La cultura predominante alega, especialmente en lo que al niño concierne, que no existe ningún aspecto malo en el hombre, manteniendo la creencia optimista de que siempre es posible mejorar. Por otra parte, se considera que el objetivo del psicoanálisis es el de hacer que la vida sea más fácil; pero no es eso lo que su fundador pretendía. El psicoanálisis se creó para que el hombre fuera capaz de aceptar la naturaleza problemática de la vida sin ser vencido por ella o sin ceder en la evasión. Freud afirmó que el hombre sólo logra extraer sentido a su existencia luchando valientemente contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores.

Éste es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños, de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso. (BETTELHEIM, 2013, p. 13-14.)

REFERENCIAS

AMÍCOLA, José. *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

ARIAS, Hernán. *La sed*. Buenos Aires: Entropía, 2011.

_____. *Las noticias*. Córdoba: Editorial Nudista, 2014.

ÁVALOS BLACHA, Leandro. *Medianera*. Villa María: Eduvim, 2010.

BALDERSTON, Daniel. "De la Antología de la literatura fantástica y sus alrededores". In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p.217-227.

BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Edhasa, 1974.

_____. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1959.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.

_____. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairós, 1978.

_____. *La transparencia y el mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1991.

_____. *El sistema de los objetos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1985.

_____. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.

268

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Buenos Aires: Crítica, 2013.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. *Una poética de la invención. Renovación del fantástico en Adolfo Bioy Casares*. Villa María: Eduvim, 2014.

_____. *La seducción del relato*. Córdoba: Alción, 2002.

_____. "La irrupción de la dimensión fantástica" In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 171-193.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1998.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y discursos en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

_____. *Otro logos. Signos, política, discursos*. Buenos Aires: Edhasa, 2016.

_____. "La nueva narrativa argentina y las funciones de la crítica". In: *Simposio de Investigación del ILH: "La nueva narrativa y las funciones de la crítica"*. Lunes 14 de mayo de 2018, Sala Ángel Rama, Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Chicos que vuelven*. Villa María: Eduvim, 2010.

_____. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014 .

_____. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

- _____. *Éste es el mar*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.
- GAITERI, Sergio. *La moza*. Villa María: Eduvim, 2010.
- GONZÁLEZ, Betina. *Arte menor*. Buenos Aires: Clarín-Alfaguara, 2006.
- _____. *Las poseídas*. Buenos Aires: Tusquets, 2013.
- _____. *América alucinada*. Buenos Aires: Tusquets, 2016.
- _____. *El amor es una catástrofe natural*. Buenos Aires: Tusquets, 2018.
- ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires/Madrid: Katz, 2009.
- MAGNUS, Ariel. *Doble crimen*. Villa María: Eduvim, 2010.
- MANCINI, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- _____. “Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte”. In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 229-251.
- MARIASCH, Marina. “Perro que narra”. Buenos Aires: *Página 12. Radar*, 11 de julio de 2004.
- MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- PASIK, Daniela. *Inicio*. Villa María: Eduvim, 2010.
- PUENZO, Lucía. *El niño pez*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.
- _____. *Nueve minutos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- _____. *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Buenos Aires: Interzona, 2007.
- _____. *La furia de la langosta*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.
- _____. *Wakolda*. Barcelona: Duomo, 2013.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SAVINO, Adrián. *Soja en la banquinas*. Villa María: Eduvim, 2012.
- TOMAS, Maximiliano (Org.). *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- TERRANOVA, Juan. *Hiroshima*. Villa María: Eduvim, 2010.
- VECCHIO, Diego. *Historia calamitatum*. Buenos Aires: Paradiso, 2000.
- _____. *Microbios*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- _____. *Osos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010.
- _____. *La extinción de las especies*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Recibido em: 25/3/2019

Aceito em: 5/7/2019